Alberto Casadei

Dante

Storia avventurosa della *Divina commedia*
dalla selva oscura alla realtà aumentata

il Saggiatore

La Cultura

1384

DELLO STESSO AUTORE

Biologia della letteratura

Alberto Casadei

Dante

Storia avventurosa della *Divina commedia* dalla selva oscura alla realtà aumentata

Sommario

Dante

Premessa
Cosa si può ricavare da questo libro

Dante è attuale: o no?

Negli incontri o presentazioni o lezioni, che da numerosi anni tengo in Italia e all'estero, la domanda più ricorrente è la stessa: Dante è attuale? Da un certo punto di vista, si tratta di una domanda scontata, perché chiunque vorrebbe sapere se è opportuno impegnarsi a leggere un'opera (o addirittura parecchie opere, se pensiamo a tutta la produzione letteraria dantesca) che conta circa settecento anni. Appena qualche decennio fa, il problema non sarebbe esistito: la scuola e le istituzioni garantivano che un classico è «per sempre», trasmette «valori perenni», «non ha mai finito di dire quel che ha da dire» (così, per esempio, scriveva Italo Calvino). Ma adesso, nell'epoca del ricambio velocissimo dei gusti estetici e del successo magari alto e però sempre di breve durata, quelle giustificazioni valgono ancora?

La risposta non può essere secca: ci sono molti motivi per cui la *Divina commedia* non risponde alla nostra condizione socioculturale, difende e addirittura impone verità che non ci sembrano più tali, e certamente spesso non è di facile decifrazione. Eppure, si tratta forse dell'opera che, come poche altre, ormai attraversa tutte le culture, viene tradotta, citata, riscritta in Europa come negli Stati Uniti o in Giappone o in Africa. Per non parlare delle tante statue o dei monumenti dedicati a Dante in tutto il mondo, segno tangibile dell'interesse verso uno scrittore morto nel 1321. A Buenos Aires, sin dal 1923 il Palacio Barolo, non a caso diviso in tre parti e alto cento metri, ha nella sua cima un faro da cui ogni anno, il 4 giugno, parte un fascio di luce che si allinea con le stelle della Croce del Sud e, idealmente, il Paradiso. Un'enorme statua in bronzo, replica di quella collocata in piazza Santa Croce a Firenze, è stata posizionata nel 2011 in una grande libreria cinese a Ningbo…

Se si vuole capire perché Dante è ancora attuale, bisogna conoscere meglio le sue opere, senza limitarsi a pochi versi o episodi celebri: il fatto che ce ne siano parecchi, ovviamente ci rende familiare questo autore, considerato anche il padre della lingua italiana, e un punto di riferimento per la nazione appena formata nel

1861 (il primo anniversario dantesco nazionale fu celebrato nel 1865), e un eccezionale sperimentatore in tanti campi della letteratura… In effetti, al di là delle giuste nozioni scolastiche, c'è tanto altro da leggere e da scoprire, ed è necessario approfondire in quali modi Dante ha creato i suoi testi e che rapporti ci sono fra di essi: come vedremo meglio in questo libro, il suo percorso l'ha portato a cercare il «supremo» o l'«assoluto» in ogni fase, che fosse quella giovanile della *Vita nova* o delle *Rime*, oppure quella più matura del *Convivio* e del *De vulgari eloquentia*, oppure quella conclusiva, ma forse già iniziata prima dell'esilio, del capolavoro che chiamiamo *Divina commedia*. Solo seguendo questo percorso, fermandoci a ogni tappa per leggere e interpretare qualche passo fondamentale, riusciremo a spiegarci perché Dante, per tanti motivi, è attuale.

Una biografia in poche righe

Va detto, preliminarmente, che su questo autore, la sua vita e la sua produzione letteraria restano molti dubbi. La prima ragione è che i dati disponibili sono pochissimi e quindi, soprattutto nelle recenti biografie, si è cercato di legarli fra loro avanzando ipotesi più o meno fondate. In queste pagine proporrò sempre le indicazioni più convincenti, a volte diverse da quelle che si leggono nei manuali: ma questa non è l'ennesima biografia, perché in fondo è soprattutto importante avvicinarci ai testi di Dante per conoscerli meglio, magari scartando quelli probabilmente falsi (e sono parecchi) e cercando di valorizzare anche i cosiddetti minori (che non sono davvero tali).

Comunque, per fornire già un breve quadro preliminare (per una cronologia essenziale, si può vedere anche l'«Appendice»), cominciamo col dire che l'opera di Dante, così come la sua vita, è stata segnata da molte fratture. Una prima fase è all'insegna del rinnovamento della poesia d'amore, e porta alla scrittura di testi lirici di grande rilievo, che però assumono un senso compiuto quando vengono raccolti nel libro della *Vita nova*. Si tratta già di un'operazione eccezionale, perché attraverso la costruzione del macrotesto il nucleo di ogni singolo componimento viene spiegato e giustificato in rapporto alla vita del poeta, protagonista delle parti in prosa, rivoluzionata dall'incontro con la donna-Beatrice, a poco a poco identificata con un angelo di Dio. Il finale dell'opera arriva però dopo che un'altra donna si era incuneata nell'esistenza del poeta, e la promessa di narrare una «mirabile visione» riguardante Beatrice, cui si accenna negli ultimi capitoli, non trova un seguito immediato.

Dante infatti, grosso modo dopo il 1292, inizia un'altra fase della sua esistenza: ormai sposato, appassionato non più solo di poesia ma anche di filosofia, invitato a impegnarsi nella vita politica fiorentina, per vari anni non dà seguito al suo primo grande testo, ma scrive liriche di tipo morale, assieme ad altre invece riservate a un amore drammatico e distruttivo per una donna denominata Petra. Non è possibile

stabilire la veridicità assoluta o relativa dei componimenti, benché quasi tutti i critici siano disposti ad accettare almeno un fondamento realistico. Sta di fatto che, sino al 1301, Dante segue vie molto diverse da quelle praticate nel periodo precedente.

In quell'anno, come è noto, si consuma l'evento fondamentale nella sua vita terrena, la vittoria dei neri e la cacciata dei bianchi da Firenze: ufficialmente l'esilio comincia con il 10 marzo 1302, però è probabile che Dante non sia riuscito a rientrare mai nella sua città natale dopo essere stato in missione a Roma da papa Bonifacio viii (ottobre-novembre 1301). Prima di quell'evento aveva iniziato a scrivere alcuni canti del poema che lo ha poi reso celebre? Ci sono pervenute alcune indicazioni di Giovanni Boccaccio in questo senso, ma sono contestate: tuttavia, come si vedrà, esse potrebbero contenere un fondo autentico.

Di sicuro per un lungo periodo il poeta si dedica ancora ad altro. Nei primi anni dell'esilio svolge missioni diplomatiche, cerca di rientrare a Firenze ma senza successo, si avvicina persino ad alcuni ghibellini, il che non gli impedisce di arrivare a chiedere il perdono, lui orgoglioso guelfo bianco, ai suoi nemici neri. Dal 1304 concepisce addirittura due progetti che, se terminati, avrebbero prodotto opere di notevole rilievo: il *Convivio*, primo grande trattato in volgare fiorentino dedicato a questioni fondamentali della filosofia e della morale; il *De vulgari eloquentia*, incentrato su questioni di stile poetico e basato sulla prima ricognizione delle varie lingue locali italiane, con lo scopo di sintetizzare un «volgare illustre». Sarebbero state imprese di alto profilo e molto innovative per l'epoca, tuttavia rimasero entrambe interrotte.

Infatti, dopo un soggiorno in Lunigiana e poi in Casentino, all'incirca tra il 1306 e il 1307, Dante decise di dedicarsi soprattutto al suo poema. I motivi di questa decisione verranno esaminati, così come si vedrà se è possibile individuare un punto da cui l'opera potrebbe essere ripartita. In ogni caso, le tappe interne della scrittura sono discusse ma non variano di molto: qui si seguiranno gli elementi storico-documentari principali sino al 1313 circa, quando probabilmente si chiudono definitivamente le stesure dell'*Inferno* e del *Purgatorio*.

La storia intanto determina ulteriori cambiamenti, in primo luogo l'elezione di un nuovo candidato imperatore, Enrico (o Arrigo) vii, il quale già nel 1310 scende in Italia con l'intenzione di ricevere l'investitura a Roma, per le mani di papa Clemente v o di suoi delegati. Dante si schiera immediatamente a sostegno di questo «messo di Dio», e scrive epistole per tranquillizzare i signori d'Italia che potevano temere vendette o che continuavano a considerare il potere temporale subordinato a quello spirituale della Chiesa. In questo periodo molto probabilmente decide di scrivere addirittura un trattato filosofico-giuridico in latino, la (o, più dottamente, il) *Monarchia*, considerato di assoluta importanza anche da teorici moderni del diritto. Ma ancora una volta la storia non andò nella direzione sperata: molte città, compresa Firenze, si ribellarono a Enrico il quale, abbandonato pure dal papa, morì nell'agosto del 1313 senza aver portato a compimento il progetto di superare i particolarismi sotto l'egida imperiale.

Dante si trova a dover scegliere nuove strade: tra il 1314 e il 1318 soggiorna in varie zone d’Italia, di sicuro nella ghibellina Verona sotto la protezione di Cangrande della Scala, ma poi sceglie di risiedere, con i figli, a Ravenna, governata dal guelfo moderato Guido Novello da Polenta. Qui scrive la parte finale del *Paradiso*, altre opere sicuramente autentiche come le *Egloghe* in latino (per certi aspetti inseribili nella linea del preumanesimo), e comunque trova i momenti di più compiuta serenità che gli siano concessi negli anni dell’esilio. Muore però, probabilmente nella notte tra il 13 e il 14 settembre 1321, senza poter rivedere la sua città natale.

La necessità di interpretare: le questioni aperte sulle opere di Dante

Le poche righe del paragrafo precedente riassumono quasi tutti i fatti principali della vita di Dante. Ma questi non ci consentirebbero di capire a fondo la sua creatività in ogni campo della letteratura (e non solo) che ha praticato: bisogna interpretare le sue opere cercando di definire le loro caratteristiche e il loro stile, insomma come sono fatte e quali sono il loro valore e la loro importanza per noi. Ecco perché in questo libro saranno proposti passi particolarmente rappresentativi, commentati brevemente ma in modo da far emergere i loro aspetti essenziali. Le varie interpretazioni sono state argomentate in studi specifici e qui vengono sintetizzate e proposte nelle loro motivazioni fondamentali; altrove si possono trovare ipotesi e ricostruzioni diverse, che però, dopo un’attenta valutazione, sono apparse più deboli.

Naturalmente lo scopo è quello di fornire una lettura adatta a ogni tipo di pubblico, persino a chi non ha mai letto niente o quasi di Dante. A chi invece lo conosce già bene, segnalo che troverà molte sorprese o, nei limiti in cui questo è possibile con un autore che vanta quasi settecento anni di commenti e glosse, novità. Per esempio, alcuni testi spesso citati come danteschi nei manuali (*Il Fiore* e il *Detto d’Amore*, l’*Epistola a Cangrande*, la *Questio de aqua et terra*…) qui non sono considerati autentici, sulla base di importanti studi recenti: di essi si trova indicazione nella bibliografia finale, pensata per reperire gli approfondimenti opportuni per chi vuole saperne di più.

Cercherò di mettere a fuoco numerosi punti critici, essenziali per l’interpretazione. Ancora per esempio: davvero Dante voleva intitolare tutta la sua opera *Commedia* o *Comedìa*? La questione è molto controversa e già i primi lettori se la ponevano: lo stesso Boccaccio riteneva giusto premettere l’aggettivo «divina», che poi fu inserito nel titolo sin dalle edizioni del Cinquecento e a lungo è rimasto. Di recente si è tornati alla forma con il solo sostantivo, che però corrisponde più a un’indicazione di genere e stile che non a un vero titolo. E non va dimenticato che Dante, nel *Paradiso*, definisce l’intera sua opera un «poema

sacro». Forse, come titolo va ancora bene *Divina commedia*, di sicuro non d'autore ma entrato nell'immaginario di tutti.

Se vogliamo capire la grandezza di quest'opera dobbiamo seguirla come un racconto mitopoietico, non riducendo un grandioso viaggio ultraterreno a un banale testo allegorico, come già facevano i primi commentatori: ma di sicuro Virgilio non è solo l'allegoria della ragione, Beatrice quella della teologia, la narrazione non riguarda banalmente lo stato delle anime dopo la morte, le punizioni o le pene, secondo quanto sostiene l'*Epistola a Cangrande*… Dopo secoli in cui la varietà del poema dantesco è stata fatta rientrare a forza in schemi unitari e rigidi, adesso siamo in grado di accettarne le sfaccettature, le contraddizioni, persino i piccoli errori.

Certo, Dante aspirava alla perfezione; si tratta però di una perfezione *in progress*, non monolitica, e anzi sono proprio le sfumature e i cambiamenti che ora ci interessano maggiormente. Così come solo i lettori di oggi, ormai costantemente esposti a tecniche narrative complesse (letterarie o cinematografiche, e ora evidenti nelle serie televisive più raffinate), riescono a cogliere la grande abilità di Dante nel costruire un racconto poliedrico, pur seguendo una linearità ferrea. Siamo poi in grado di apprezzare sia le figure potenti dell'*Inferno*, sia la delicatezza di tante situazioni del *Purgatorio*, sia l'arditezza di tante altre del *Paradiso*, il cui ultimo cielo è quasi una «realtà virtuale» basata sulla teologia del xiv secolo.

Insomma, incontreremo un Dante eccelso narratore, e insieme poeta lirico, filosofo, teorico della lingua e dello stile, autore di versi in latino già preumanistici. Il suo capolavoro è per parecchi aspetti genuinamente «medievale» (aggettivo che comunque implica tante componenti), ma per altri compatibile con le multiformi immaginazioni della nostra contemporaneità. La *Divina commedia* era interpretabile nell'epoca della cultura manoscritta così come lo è, diversamente, in quella attuale degli algoritmi e di internet: la storia delle sue tante riletture fornirà molti spunti di riflessione. Forse non è più nemmeno un classico, bensì un'icona o un iperclassico: di sicuro, questo poema di settecento anni fa è uno dei pochissimi capolavori letterari noti e riconosciuti a livello globale, capace di generare ancora interpretazioni davvero ricche di risonanze e di novità.

A.C.

Pisa, 25 marzo 2020, *Dantedì*: nei giorni dell'isolamento,
ma anche dei legami virtuali e forti «nel nome di Dante».

1. L’amore e i versi nuovi
(1265-1292)

Dante, gli Alighieri e Firenze dal 1265 alla fine del Duecento

Durante degli Alighieri (più frequentemente indicati nei documenti come Alagheri o anche Aldighieri) nasce a Firenze sotto la costellazione dei Gemelli, in un giorno non meglio precisato tra il maggio e il giugno del 1265. Com’è ovvio, sono stati tanti i tentativi di fissare con esattezza quel giorno, ma nessuno è arrivato a conclusioni sicure: si pensa al 29 maggio o al 13 giugno, però si tratta di ipotesi, come capita molto spesso nella ricostruzione della biografia di un poeta tanto noto per la sua opera quanto sconosciuto per moltissimi aspetti della sua vita. I dati sicuri sono poche decine, e spesso non sono interpretabili in maniera univoca. Inutile quindi accanirsi oltre il ragionevole nel cercare di seguire tutte le sue mosse, quando comunque ci interessano soprattutto le sue grandi opere, ovviamente il più possibile da inserire nel loro contesto storico, ma poi da leggere e ammirare per le loro caratteristiche e il loro valore artistico: e su questi aspetti cercheremo qui di concentrarci.

Di sicuro, tutti sanno che Firenze era, nel periodo giovanile di Dante (fu sempre chiamato con questo diminutivo), una città in cui dominavano famiglie legate all’ambito dei guelfi, in genere (ma con tante variabili) vicine al potere ecclesiastico, mentre i ghibellini erano sostenitori dell’Impero: ma questi ultimi erano stati cacciati definitivamente, dopo anni di scontri violenti, nel 1267. Da quell’anno, la città si era evoluta principalmente nel settore del commercio, e aveva sviluppato al suo interno dinamiche sociali che non era facile tenere sotto controllo. Come in altri centri della Toscana, si erano presto formati due schieramenti diversi nel campo guelfo, quello più legato alla tradizione nobiliare di antica data (i neri), e quello composto da famiglie arrivate ad arricchirsi appunto con i commerci, quindi ascese di grado sociale in tempi piuttosto recenti (i bianchi).

Gli Alighieri non erano una famiglia di alta nobiltà, ovvero magnatizia. I magnati erano altri, i Donati per esempio, la cui stirpe risaliva almeno all’xi secolo, e dominava nello schieramento dei guelfi neri specialmente con il potente e

spregiudicato Corso, nato intorno al 1250, già implicato in dissidi politici nel 1286, poi considerato da molti uno degli artefici della vittoria di Campaldino, non lontano da Arezzo, nel 1289, quando i guelfi riuscirono a sconfiggere l'ultimo forte esercito dei ghibellini toscani. A quella battaglia partecipò anche Dante, sebbene poco ci dica di quell'evento: ma l'esperienza diretta di un combattimento lasciò varie tracce nelle sue opere.

Grosso modo nell'ultimo decennio del secolo, gruppi di ricchi commercianti o di personaggi legati alle Arti maggiori, ossia alle corporazioni del lavoro più importanti come quella dei Giudici e Notai, si erano affidati alla guida dei Cerchi, la famiglia di maggior spicco tra i guelfi bianchi, favorevoli a una più ampia apertura nel governo della città. Il loro principale esponente era Vieri (diminutivo da Oliviero), diventato cavaliere nel 1267 per meriti antighibellini, di indole piuttosto moderata ma anch'egli valoroso a Campaldino. L'unità che si riscontrò in quell'occasione tra i fiorentini divenne presto un ricordo.

Infatti nell'ultimo decennio del Duecento i contrasti fra i Cerchi e i Donati, confinanti nel sestiere di Porta San Pier Maggiore, a pochi passi dall'odierna piazza della Signoria, crebbero incessantemente. Alla rivalità legata alla potenza delle due famiglie se ne aggiunse un'altra, del tutto personale, fra il benamato ma timoroso Vieri de' Cerchi e l'odiato ma intraprendente Corso Donati, sprezzante nei confronti del rivale che chiamava l'«asino di Porta». E poi, in un quadro che sarebbe molto complesso sintetizzare, si coglievano le lotte determinate dagli interessi economici di una parte o dell'altra, e connesse alla ingerenza politica di forze che non erano circoscritte ai singoli comuni toscani, come quella del papa teocratico e assolutista Bonifacio viii (al potere dalla fine del 1294), interessato a espandere i suoi domini. A Firenze si arrivò a decreti contro i magnati, come quelli emanati nel 1293 con l'avallo del potente uomo politico, vicino alla parte popolare, Giano della Bella, e a un progressivo inasprimento delle misure contro i capi più facinorosi, con spinte e controspinte, sino al fatidico 1300, anno cui arriveremo tra poco.

Ma in un contesto così esasperato, cosa potevano fare le famiglie di ceto medio-alto, di piccola nobiltà e di non ampio patrimonio, sempre soggette ai rivolgimenti politici, magari per un'alleanza sbagliata? Almeno gli Alighieri si divisero su vari fronti. Ci fu chi si spostò decisamente verso il commercio, alleandosi quindi con gli esponenti delle Arti economicamente più attive, come fece Bello con i suoi figli, in diverse occasioni accusati di malversazioni e addirittura coinvolti in risse ed episodi violenti: così capitò a Geri, assassinato dopo il 1280 forse da un membro della famiglia Sacchetti e non vendicato dagli Alighieri (se ne parla nel canto 29 dell'*Inferno*, dove peraltro Geri del Bello risulta condannato come seminatore di discordie). Oppure ci si dette al prestito, non senza sospetti di usura, pratica molto frequente all'epoca: in questo settore, presidiato da Bellincione, fratello di Bello, operò così il padre di Dante, ossia Alighiero ii, mai nominato dal figlio e del quale si sa abbastanza poco. Di sicuro ebbe due mogli, dalla prima delle quali, Bella (Gabriella degli Abati?), nacque il poeta: di lei non parla mai

direttamente, tuttavia sono tante le sue pagine in cui vengono descritti i gesti di affetto tra madre e figlio. Siamo poi a conoscenza di una sorella, Gaetana o Tana, che si pensa maggiore di qualche anno e comunque interamente consanguinea di Dante, al contrario di quanto ritenuto in passato, quando li si considerava figli di madri diverse. Dopo la morte di Bella, forse nei primi anni settanta, Alighiero si sposò con un'altra donna abbiente, Lapa di Chiarissimo Cialuffi, dalla quale ebbe di sicuro Francesco, fratello acquisito di Dante e spesso con lui coinvolto in attività finanziarie. Nel complesso, alla morte di Alighiero, avvenuta prima del 1283 se non del 1277, la famiglia era in discrete benché sempre altalenanti condizioni economiche e questo consentì a Dante di dedicarsi prima agli studi, sia pure non in maniera sistematica, cioè seguendo per intero un curriculum universitario. Infatti, sebbene siano pressoché sicure le sue frequentazioni a Bologna negli anni ottanta (per non parlare di un suo soggiorno a Parigi, invece quasi certamente immaginario), Dante non completò un percorso di studi secondo quanto richiesto all'epoca, ma poté frequentare lezioni aperte al pubblico, probabilmente presso le scuole degli ordini religiosi a Firenze, forse anche in altre città, senza comunque conseguire un titolo. Ma nell'ultimo decennio del secolo si avvicinò anche alle attività politiche, soprattutto a partire dai suoi trent'anni (1295), in qualità di rappresentante dell'Arte dei Medici e Speziali.

Perché Dante entra nell'Arte dei Medici e Speziali?

Qui possiamo cominciare a interpretare i pochi dati storici conosciuti per domandarci, come spesso è stato fatto: perché proprio quell'Arte? In che modo Dante, semmai legato per tradizioni familiari alle attività dei cambiatori o ad alcune del commercio, poteva essere considerato un medico (gli speziali erano i farmacisti ovvero i venditori di vari tipi di spezie)? Prima di tutto, bisogna ricordare che la medicina era all'epoca strettamente legata alle conoscenze filosofiche, specie di matrice aristotelica, e che tanti dottori in questa materia erano pure commentatori di testi greci o latini, a partire da quelli di Ippocrate e Galeno, riletti sulla base delle competenze moderne, come quelle elaborate e trasmesse nei centri universitari di Salerno o di Bologna. Per esercitare la professione occorreva un preciso riconoscimento di tipo universitario, ma per iscriversi all'Arte potevano essere sufficienti buone competenze nell'ambito appunto filosofico e fisiologico: quelle competenze che Dante dimostra di avere già nelle sue prime poesie e nella *Vita nova*, completata con buona probabilità intorno al 1292-1293, e poi nel *Convivio* e in tanti passi del suo poema, dove descriverà con esattezza i sintomi di molte malattie, i processi della generazione, i legami fra influssi astrali e complessione fisica, e vari altri temi attinenti all'ambito medico secondo i canoni del Due-Trecento.

Dante aveva già cominciato a rifiutare una concezione per così dire

«materialistica» della vita, come si evince perfettamente sin dalle sue prime prove letterarie, e non si trovava in sintonia con commercianti e banchieri. Un'altra Arte maggiore cui forse avrebbe potuto rivolgersi, quella dei Giudici e Notai, che di frequente erano buoni letterati se non poeti in proprio, era molto selettiva e vincolante riguardo agli studi specifici: Dante acquisì col tempo buone competenze di diritto, ma non ottenne mai un titolo accademico. L'adesione al gruppo dei Medici quindi poté avvenire sulla base del possesso di precisi requisiti (se ne adducono anche altri, meno probabili), e comunque della propensione del giovane Alighieri ad approfondire questioni filosofiche, con le relative ricadute nell'ambito della medicina e delle scienze.

Ma dove esattamente può aver studiato Dante? Si diceva di Firenze, dove forse si è recato, soprattutto a partire dal 1292, presso lo *studium* dei domenicani di Santa Maria Novella o quello dei francescani di Santa Croce, entrambi dotati di biblioteche, peraltro non facilmente accessibili per un laico. Oppure può aver frequentato il più grande centro universitario italiano di quell'epoca, Bologna, ricca di insegnamenti collegati agli studi giuridici in senso ampio (cioè anche filosofici, retorici ecc.), cui comunque bisognava dedicarsi con costanza (Dante potrebbe averlo fatto, all'incirca tra il 1285 e il 1287, ma non ci sono sicurezze)? Sono questioni su cui si discute e che non possono essere risolte in mancanza di documenti coevi, ma che possono essere affrontate decifrando le tracce della sua formazione rimaste impresse nei suoi testi. Di sicuro la vocazione del giovane Alighieri fu quella di acquisire un sapere elevato, forte in tutte le discipline del Trivio (grammatica, retorica, dialettica ovvero filosofia) e del Quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia, musica), le sette arti liberali che solo i dotti maneggiavano abilmente. La sua formazione poté essere all'inizio non sistematica ma venne approfondita a più riprese, con l'intento di raggiungere competenze solide da impiegare nella vita pubblica, ma poi inevitabilmente assorbite anche dalla scrittura poetica.

Vita reale e opere letterarie

Occorre ora un altro sforzo interpretativo, imposto dal fatto che fra vita reale e opere letterarie, alla fine del Duecento, i rapporti erano molto diversi da quelli attuali. Delle vicende quotidiane, della famiglia in cui è vissuto, Dante non ci dice niente in modo diretto. E nemmeno della moglie, Gemma Donati, sua coetanea e appartenente – seppure in un ramo non elevatissimo (era figlia di Manetto, cavaliere piuttosto abbiente ma poco prestigioso) – alla famiglia magnatizia capofila dei neri, e quindi parente di Corso, promessa a Dante già nel 1277 e poi sua sposa all'incirca dal 1291-1292 (qualcuno ipotizza dal 1285, ma è poco verosimile). I due ebbero almeno tre figli, dei quali però non conosciamo le date di nascita: Iacopo e Pietro sono i più noti, fra l'altro come commentatori del poema

del padre; poi c’è Antonia, monaca clarissa nel convento di Santo Stefano degli Ulivi a Ravenna, col nome di Beatrice. Solo da poco è stato confermato che esisteva un altro figlio probabilmente legittimo, Giovanni, il quale si trovava a Lucca per una compravendita nell’ottobre del 1308, e poi risulta presente come testimone a un atto rogato a Pagnolle, poco lontano da Firenze, nel maggio del 1314. Sarebbe lui il più anziano, ma in effetti dopo quell’anno non se ne hanno altre notizie e quindi dovremmo ipotizzare che sia morto in giovane età, oppure che si sia allontanato dalla famiglia per motivi sconosciuti.

Se dovessimo comunque mettere insieme le varie tessere, non sapremmo bene come disporle: quando esattamente sono nati questi figli nel corso dell’ultimo decennio del Duecento, qual è stata la loro esistenza e quella della madre dopo l’esilio del padre, perché Giovanni scompare senza lasciare tracce? Di tutte queste vicende, che ora considereremmo fondamentali in una biografia, Dante non dice niente nelle sue opere. Si potrebbe forse pensare che non amava i suoi, eppure Iacopo e Pietro scriveranno parole di esaltazione del padre, e Antonia prenderà, dopo i voti, il nome della sua amata ispiratrice. Di certo, invece, i codici culturali e comportamentali differivano di parecchio rispetto a quanto consideriamo adesso consueto se non normale.

Per esempio, come da tradizione lirica già provenzale, la donna esaltata in poesia non poteva coincidere con la moglie reale: s’insegue una figura irraggiungibile, magari una signora di elevatissimo rango, oppure lontana o addirittura scomparsa. Quella forma della lirica occidentale è innanzitutto il frutto di una sublimazione, di desideri non realizzabili, di passioni generate dall’assenza, di dinamiche psicologiche che, portate alle estreme conseguenze, trovano solo nella morte la compiuta perfezione dell’amore, come nel caso della Laura di Petrarca. La famiglia «reale» non interviene in questo processo, che non riguarda direttamente la vita vissuta ma solo alcuni specifici suoi tratti, ricombinati poi nel contesto di forme letterarie più o meno complesse e stereotipate. Tuttavia, la soluzione adottata da Dante per la sua prima grande opera fu molto innovativa rispetto a tutte le precedenti nelle varie lingue romanze: è la storia che si legge sotto il titolo di *Vita nova*.

Il primo capolavoro: la Vita nova

In effetti la *Vita nova* è un’opera di straordinaria arditezza per il suo tempo (ca. 1292). La grande poesia occidentale in lingua romanza comincia ben prima, grosso modo verso la fine dell’xi secolo, e ha una splendida fioritura in particolare entro il Duecento, in Provenza, Spagna, Portogallo, ma poi anche alla corte di Federico ii con la cosiddetta Scuola siciliana, e successivamente in Toscana e nel Nord Italia. Numerosissime sono le fasi e le forme riscontrabili, addirittura con contrapposizioni di gruppi, per esempio i seguaci di Guittone d’Arezzo (ca.

1230-1294) che non accettarono le innovazioni del bolognese Guido Guinizelli (1230-1276), preso a modello da Dante stesso e da altri poeti poi indicati come «stilnovisti» (ma è un'etichetta su cui molto si continua a discutere). Sebbene questi ultimi e in particolare il più notevole, Guido Cavalcanti (1258-1300), siano stati in grado di affrontare impegnative questioni filosofiche, come la natura e gli effetti dell'amore, nessuno andò oltre la stesura di singoli componimenti, al limite di gruppi di poesie collegate tematicamente oppure dalla presenza di uno stesso interlocutore (per esempio nelle *tenzoni*, scambi e a volte scontri di opinioni in versi rimati).

Invece la *Vita nova*, pur essendo da Dante definito semplicemente *libello* (che vale «libro», con sfumatura vezzeggiativa e non diminutiva), è un organismo di grande complessità: contiene infatti trenta componimenti e l'inizio di un altro, volutamente lasciato interrotto in un punto fondamentale, inseriti in un discorso narrativo in prosa. Quest'ultimo viene presentato come il resoconto di quanto la memoria è riuscita a trattenere di una vicenda che ha coinvolto il poeta sin dalla più tenera età, a partire dall'incontro con una figura femminile chiamata da molti Beatrice («colei che dona la beatitudine») dato che non sapevano come nominarla altrimenti. Il nome quindi potrebbe non essere quello reale, ma solo un *senhal*, un appellativo che già nella poesia provenzale sostituiva il nome autentico della donna con uno adeguato alle sue caratteristiche. Nel corso dell'opera viene giustificata la valenza etimologica, e la Beatrice risulta essere davvero una sorta di angelo venuto a portare beatitudine a chi ne comprende la natura, come progressivamente capiterà al narratore.

Se ora la critica è convinta che, chiunque fosse, Beatrice corrispondesse a una donna reale, bisogna aggiungere che, prima di entrare nella *Vita nova*, ci sono varie tracce di un rapporto del poeta con questa giovane, ma all'insegna del contrasto e della drammaticità, alla maniera di Cavalcanti. Questo aspetto lo si individua soprattutto in due canzoni, rimaste escluse dal libello, *Lo doloroso amor…* e *E' m'incresce di me…*, che testimoniano un rapporto con la Beatrice doloroso se non cupo: nella prima si legge addirittura «Per quella moro c'ha nome Beatrice» (v. 14).

All'inizio, pure nella *Vita nova* prevalgono i presagi e i turbamenti. La donna compare una prima volta quando sia lei che il poeta sono nel nono anno di vita: ma non viene chiarito l'anno di nascita di entrambi, quindi il lettore non può intuire, come ormai facciamo d'abitudine, che si tratta del 1274. Così pure accade per il secondo e decisivo incontro, da collocare allo scadere del secondo periodo di nove anni, quindi nel 1283: tuttavia il fatto di procedere solo per numeri assoluti, oltretutto carichi di valenze simboliche (il 9 quadrato del perfetto 3), certifica ai lettori del Duecento, consapevoli dell'importanza della numerologia, il forte rilievo di quelle che a un lettore moderno potrebbero sembrare singolari coincidenze. Con ciò non dobbiamo intendere che Dante abbia falsificato questi elementi: un fondo di verità biografica deve essere presupposto, benché non possa essere accertato. Ma conta il fatto che il poeta, volendo ricostruire la prima fase della sua vita, abbia

selezionato e posto in assoluto rilievo gli eventi collegati alla sua Beatrice, azzerando o riducendo a pochi dettagli tutti gli altri.

Infatti la vicenda risulta poi pressoché priva di dati riconoscibili: solo in maniera indiretta pensiamo a Firenze e ai suoi dintorni, a precisi interlocutori di Dante come il suo «primo amico» Guido Cavalcanti, a fatti che sono stati ricostruiti forse con qualche verosimiglianza (ma restano molti punti oscuri) grazie alle appassionate ricerche di Giovanni Boccaccio: a lui si devono le notizie sulla donna cui forse fa riferimento Dante, Bice di Folco Portinari, andata presto in sposa a Simone de' Bardi, esponente di un'altra famiglia di ricchi banchieri, tutti abitanti nelle zone della città dove dimoravano gli Alighieri. Si tratta tuttavia di notizie ricavate da fonti esterne, accettabili in mancanza di controprove, però non convalidate da indicazioni d'autore. In ogni caso, per il Dante della *Vita nova*, Beatrice non è la Bice reale, bensì la sua quintessenza: tutte le sue azioni terrene verranno ricondotte da ultimo alla giusta prospettiva cristiana.

Un racconto quasi senza storia, ma con tante sfaccettature

Il racconto consiste in pochissimi nuclei narrativi: gli *incontri*, ricercati con insistenza dal poeta dopo i primi due voluti dal destino; il *saluto*, capace di donare al poeta una gioia perfetta, una *salus* spirituale oltre che fisica; la negazione del saluto e il *gabbo*, lo scherno verso il poeta che sembra aver infranto la fedeltà nei confronti della Beatrice; le speranze rinate, grazie anche a una speciale *loda*, una reiterata celebrazione che viene messa a fuoco nei componimenti pensati per esaltare la natura angelica della donna; la sua *morte*, più volte preannunciata però ugualmente drammatica e sconvolgente, avvenuta l'8 giugno del 1290 (la data, per una volta, viene indicata, sebbene attraverso complicati calcoli astronomici volti a ricondurla a una base novenaria). La storia potrebbe forse chiudersi qui, nel momento in cui la persona reale di Beatrice verrebbe a coincidere con il personaggio dell'opera: questa soluzione sarebbe soddisfacente per un lettore moderno, magari abituato a un *pattern* di amore e morte come si trova in molte *love stories*, e già ovviamente nelle vicende di Romeo e Giulietta o, guarda caso, in quelle dei cognati adulteri protagonisti del quinto canto dell'*Inferno*, Paolo e Francesca.

Invece il motivo che spinge Dante a raccontare la sua vicenda è un altro. Sin dall'inizio ha intrecciato i fatti «veri», secondo il suo racconto, con i propri sogni o vere e proprie visioni, che prefiguravano esiti molto tristi. Spesso era Amore personificato ad agire o a parlare, ma oscuramente. Il poeta quindi ci dice che non riusciva a capire il senso di quanto stava provando. Già la prima visione, che presentava Amore con in braccio la «donna della salute» nuda, avvolta solo in un drappo rosso cupo (dettagli carichi di sensualità), si chiudeva con un evento inquietante: spinta dal dio, la donna si cibava del cuore dell'amante, che si

risvegliava in piena angoscia. Un’azione già sfruttata simbolicamente in molte poesie viene qui riportata alla sua valenza magico-antropologica, il possesso di un’altra persona attraverso l’assorbimento di una parte del suo corpo: Dante sfrutta un *topos*, un’immagine ripetuta molte volte in autori diversi, sottolineando la sua matrice paurosa se non violenta. Ma per di più, quasi a dimostrare che non si tratta di una sua invenzione, dichiara di non aver capito sino in fondo il senso della visione, e di aver deciso di coinvolgere nel tentativo di interpretazione tutti i migliori poeti del suo tempo: ha inviato perciò a ogni anima innamorata e a ogni cuore nobile un sonetto che sollecitava risposte e cominciava appunto *A ciascun’alma presa e gentil core*.

Una scelta geniale. Dante aveva già composto molti dei testi che leggiamo nella *Vita nova*, tanto è vero che ci sono stati tramandati in versioni diverse, probabilmente ritoccate in funzione dell’inserimento nel libello. Ma qui afferma che il vero inizio della sua attività di poeta è da collocare, a diciott’anni (cioè nel 1283), esattamente nel momento in cui l’amore l’ha travolto; la vocazione poetica è prima di tutto una questione esistenziale, radicata nell’esperienza, e solo in seconda battuta è determinata dalle competenze tecniche. Tanto è vero che solo per effetto di questo manifestarsi nella sua vita della visione poetica – che lo visita e lo *cerca* quasi costringendolo in una condizione di passività – egli si sente in diritto, ancora giovanissimo e sconosciuto, di chiamare in causa i migliori autori dell’epoca per sottoporgli l’emergenza di un argomento oscuro, che infatti verrà chiarito solo attraverso il racconto dell’intera vicenda. Mentre imposta una storia di amore assoluto, fondato su un atteggiamento diremmo oggi iperfeticistico (non solo gli oggetti o le parti del corpo della donna sono coinvolti, ma addirittura i suoi gesti, gli atteggiamenti, la postura…), Dante ci dice che diventa poeta, titolo all’epoca riservato a pochi, per via esperienziale, dimostrando che le sue opere nascono da un coinvolgimento integrale e quasi misterioso.

Ribadirà poi questa vocazione quando affermerà che la sua prima grande canzone in onore della Beatrice, *Donne ch’avete intelletto d’amore*, nacque per un’ispirazione improvvisa, e la sua «lingua parlò come per se stessa mossa» (*vn*, 19). L’idea di una forza poetica tale da sublimare la competenza tecnico-retorica, e in grado di esprimere i pensieri con una perfezione dolce e inaudita, viene già qui portata a un grado eccelso e verrà poi riformulata con altre finalità nel canto 24 del *Purgatorio*, dove appunto si troverebbe (il testo è però molto controverso) la definizione di Dolce stil novo.

Insomma, nella *Vita nova* Dante per la prima volta intuisce e si attribuisce il ruolo del poeta moderno, che segue una precisa vocazione spirituale. Questo non gli impedisce di lavorare attentamente, riorganizzando i suoi versi antichi per ottenere un senso imprevedibile prima dell’inserimento nella narrazione della vicenda «beatifica». Non basta: integra i versi con un commento, accompagnando ogni testo con una sua precisa «divisione» ovvero ripartizione dei contenuti. Un intero capitolo, il venticinquesimo secondo la numerazione più diffusa, discute questioni di poetica, per esempio del perché i moderni abbiano cominciato a

scrivere i loro versi nella lingua materna, o *volgare* (cioè parlata anche dal popolo), anziché in quella allora considerata prestigiosa ed eterna come una «grammatica», cioè il latino. Il motivo, che a noi può sembrare quasi ovvio, era quello di farsi intendere dall'amata, bellissima ma incolta: segnalata questa spinta concretissima, Dante però sostiene, con notevole ardire, sia la perfetta equivalenza tra i poeti latini e i rimatori in volgare, quando si tratta di parlare di cose amorose, sia la necessità per il rimatore di trattare con competenza il suo argomento, in modo da essere in grado di giustificare, a livello retorico e addirittura filosofico, il suo dettato. Indicava così la strada che condurrà, secoli dopo, alla piena dignità delle letterature nelle varie lingue moderne.

Un'eccellenza non priva di fruttuose contraddizioni

C'è da rimanere perplessi a voler cercare di tenere assieme queste varie componenti: un racconto talmente privo di riferimenti precisi da assomigliare a un lungo sogno a occhi aperti; un poeta che dichiara di non aver compreso quanto gli è accaduto, ma poi è attentissimo a giustificare le sue immagini, che pure gli sarebbero giunte attraverso un'ispirazione superiore; una donna che si manifesta sempre più come un vero angelo (non *somigliante a* un angelo, come in tanti poeti precedenti) ingentilisce persino gli animi più duri e dona salvezza, ma è pronta a punire anche la più piccola infrazione…

Come spesso capita alla grande letteratura, soprattutto quella moderna dal Romanticismo in avanti, è proprio la compresenza di spinte contraddittorie a generare un nucleo di senso non scontato, attirando così la nostra attenzione: la *Vita nova* in fondo risponde a queste caratteristiche. Perché questo capolavoro già originalissimo deriva dal tentativo da parte di Dante di riformulare il senso *complessivo* della sua esistenza dalla nascita al momento della scrittura, che gli ha consentito di porre in ordine, su una linea apparentemente retta, fatti divaricati, casuali, illogici. Questo già accadeva ad alcuni grandi scrittori antichi: pensiamo a sant'Agostino con le sue *Confessioni* o a Boezio, molto importante per Dante, con la *Consolazione della filosofia*, esattamente un *prosimetro*, ossia un testo in cui si alternano prosa e poesia come nel libello dantesco.

Ma in realtà la *Vita nova* è ben diversa persino da questi illustri antecedenti, perché, mentre ribadisce la veridicità della salvezza portata dalla Beatrice, non nasconde i contrasti interiori dovuti alla duratura propensione del protagonista a considerare la donna come oggetto di un desiderio intenso, sia pure sublimato. Ciò è chiaro nei primi capitoli del prosimetro, quando addirittura, sia pure per un equivoco, Dante si ritrova senza il saluto della sua donna: proprio in questa condizione di assoluta lontananza, e quindi di ancor più forte ricordo di lei, arriverebbe l'ispirazione: «Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: *Donne ch'avete intelletto d'amore*» (*vn*, 19). La canzone, poi

considerata una delle più rappresentative del cosiddetto Stil novo, nasce da un bisogno, come ci dicono chiaramente i suoi primi versi:

> Donne ch’avete intelletto [conoscenza] d’amore,
> i’ vo’ con voi della mia donna dire,
> non perch’io creda sua laude finire,
> ma ragionar per isfogar la mente.

«Sfogare la mente» equivale a «ridurre la mia ossessione»: certo, la lode di Beatrice non può che riguardare la sua virtù e nobiltà, il cielo stesso la vorrebbe con sé, ma lei deve ancora rimanere sulla Terra per diffondere la sua grazia e salvare molti uomini. Nell’ultima stanza prende la parola Amore, che esalta questa straordinaria creatura in termini prima di tutto terreni (vv. 43-56):

> Dice di lei Amor: «Cosa mortale
> come esser può sì adorna e sì pura?».
> Poi la riguarda, e fra se stesso giura
> che Dio ne ’ntenda di far cosa nova [eccezionale].
> Color di perle ha quasi, in forma quale
> convene a donna aver, non for misura:
> ella è quanto di ben pò far Natura;
> per essemplo [a paragone] di lei bieltà si prova.
> Degli occhi suoi, come ch’ella li mova,
> escono spirti d’amore infiammati,
> che fèron gli occhi a qual che allor la guati,
> e passan sì che ’l cor ciascun retrova.
> Voi le vedete Amor pinto nel viso,
> là ove non pote alcun mirarla fiso.

La pelle color di perla, gli occhi da cui partono spiritelli che fanno innamorare, Amore stesso che è dipinto in quel volto troppo bello per essere fissato con lo sguardo, come il sole o come Dio… Certo, sono molti i *topoi*, gli elementi poetici tradizionali che si ritrovano in questi versi, eppure l’intensità del legame tra il poeta e questa donna, ancora esperita attraverso la sua corporeità, non può essere messa in discussione.

La morte di Beatrice e l’Anti-Beatrice

Le contraddizioni implicite sono presenti anche a livello di costruzione narrativa. Per quanto la linearità prevalga e i legami tra capitoli risultino persino banali (abbondano deboli connettivi temporali: poi, appresso, un giorno…), Dante è

attento a sottolineare alcuni snodi imprevisti, come quando vuole annunciare la morte della Gentilissima. Nel capitolo 27 ci comunica di aver pensato una nuova canzone in sua lode, *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore*, ma dopo una sola stanza, ovvero appena all'inizio, la interrompe, e senza nessun nesso esplicativo comincia quello che noi consideriamo semplicemente come il capitolo successivo, ma in effetti è marcato attraverso una rottura fortissima, quasi si aprisse una seconda parte dell'opera. Essa presenta subito la citazione del versetto con cui si avviano le *Lamentazioni* del profeta Geremia, ovvero uno dei testi più amari e dolenti per un cristiano: *Quomodo sedet sola civitas* («Come è desolata la città…»). Il dolore per la perdita si propaga immediatamente a tutti, così come gli effetti del saluto di Beatrice potevano riguardare chiunque venisse raggiunto. Nessuno però riesce a giustificare quanto è avvenuto.

Il poeta vorrebbe persistere nella meditazione di questo dolore e invece, a distanza di poco più di un anno dalla morte della donna venerata, un'altra, gentile e pietosa, per un breve periodo lo attira e lo distrae dal suo compito. Ci viene comunicata la consolazione venuta da una delle altre donne che compaiono sotto vari nomi nella poesia giovanile dantesca? O addirittura, come ha pensato qualcuno, viene in questa forma trasfigurato il matrimonio con Gemma, che secondo Boccaccio fu imposto dagli Alighieri a un Dante ormai disperato all'incirca nel 1291-1292? Probabilmente non lo sapremo mai e anzi, più avanti, il *Convivio* ci racconterà questa parte di vita in maniera del tutto diversa da come la si può ricostruire con il solo libello. Di fatto, un'altra contraddizione del poeta viene questa volta addirittura esibita, dato che l'Anti-Beatrice sembra aver rappresentato davvero un momento di forte contrasto interiore, perché veniva posta in discussione l'intangibile superiorità della donna «venuta / da cielo in terra a miracol mostrare», come si legge in uno dei sonetti più famosi di tutta l'opera, *Tanto gentile e tanto onesta pare* (che si deve intendere: «Tanto nobile e tanto degna d'onore si manifesta» Beatrice).

Il finale della Vita nova e il ritorno alla realtà

Contro questa deriva, il poeta ci indica l'ultima svolta nella vicenda: la Gentilissima gli riappare in sogno, scaccia il nuovo amore nascente e addirittura favorisce una prima intuizione di come lei si trova in Paradiso (*vn*, 41):

> Oltre la spera che più larga gira
> passa 'l sospiro [sogg.] ch'esce del mio core:
> intelligenza nova, che l'Amore
> piangendo mette in lui, pur sù lo tira.
>
> Quand'elli è giunto là ove disira [nell'Empireo],

vede una donna che riceve onore,
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando ’l mi ridice,
io no llo ’ntendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch’io lo ’ntendo ben, donne mie care.

Come spiega la parte in prosa, questo sonetto è indirizzato a donne nobili che chiedono quale può essere la condizione di Beatrice in Paradiso, e Dante narra di un suo «pensero», che però nel verso 2 è un «sospiro», in grado di salire sino al cielo come uno «spirito pellegrino» (v. 8). Nell’Empireo, ossia nel cielo splendente di luce dove risiedono gli eletti da Dio, il pensiero di Dante vede la condizione della beata, anche perché si è innalzato al di sopra delle sue normali possibilità sotto la spinta di Amore (vv. 3-4); tuttavia, quando torna sulla Terra non viene compreso dal «cor dolente» (v. 11), ossia dal poeta stesso nella sua normalità: è solo possibile intuire che si parla di Beatrice, ma non riportare notizie precise sul suo stato ultraterreno. In altre parole, sebbene si cominci a far balenare l’ipotesi di proporre una descrizione dell’Aldilà, o almeno della sede dei beati dove si trova la Gentilissima, per ora ci si ferma a un primo passo, l’ineffabile accostamento, almeno con i pensieri più profondi, ai luoghi della beatitudine eterna.

Questa nuova condizione si riconferma in un’ulteriore «mirabile visione» che il poeta dichiara, nell’ultimo capitolo (42), di aver avuto ma di cui non è ancora in grado di parlare. Dovrà lungamente meditare e prepararsi per trovare le parole giuste in modo da scrivere un’opera mai composta per nessuno, l’unica degna della «Beatrice beata». In questo finale si annodano tutte le fila rimaste slegate, sebbene non manchino alcune piccole contraddizioni, forse segno di una chiusura apportata rapidamente. C’è persino chi ha pensato a una conclusione aggiunta o modificata parecchi anni dopo una prima versione, nella quale ancora non si parlava della glorificazione della donna: ma, nonostante il notevole numero di manoscritti che ci tramandano il libello, non ci è arrivata nessuna traccia che confermi questa ipotesi.

Viceversa, se il poeta e protagonista finalmente comprende la sua missione, vuol dire che la sua «vita nova» si è rivelata quella di chi ha ricevuto un battesimo spirituale, di cui parlano numerosi testi dei padri della Chiesa, usando proprio lo stesso sintagma: non si tratta del battesimo consueto impartito con l’acqua, pensato per tutti in modo da cancellare il peccato originale, ma di uno speciale, impresso simbolicamente col fuoco dello Spirito Santo. La sua azione dapprima è stata confusa con quella dell’Amore corporale, ma poi è emersa attraverso le ultime manifestazioni di Beatrice, e infine ha consentito al poeta di superare ogni dubbio e

ogni tentazione, per spingerlo a dedicarsi interamente all'opera di cantore della gloria eterna. Altre spiegazioni correnti (la vita «nuova» perché rinnovata dall'amore o semplicemente perché giovanile) non riescono a dar conto della ricchezza di questo titolo specie nella sua formulazione completa, «Incipit vita nova», ossia «Comincia la nuova vita», come si legge nel proemio, e un vero e proprio «atto linguistico» già presente in varie opere di sant'Agostino.

A sua volta «mirabile visione» è da considerarsi il calco dal latino *mirabilis visio*, espressione molto usata e in genere riferita a vere e proprie visioni dell'Aldilà o comunque di particolare rilievo, ma non a un intero viaggio ultraterreno, come sarebbe quello che poi verrà descritto nel poema sacro. Dante quindi non ha ancora ideato la sua opera maggiore, mentre probabilmente si è convinto di aver ricevuto, per benevolenza divina, un'immagine del trionfo dei beati nell'Empireo, mai oggetto di una descrizione ampia né nella Bibbia, né in opere dei padri della Chiesa. Ma qualunque sia stata la sua effettiva «visione», occorreva rielaborarla sul versante poetico-retorico, grazie a un'ulteriore impresa letteraria. Dunque, una sfida ancora più elevata e però in linea con quanto si coglie nella *Vita nova*, dove un amore sostanziato solo da labili segnali assume una valenza spirituale, manifestata attraverso la dolce e contrastata bellezza dei versi e del racconto.

Si trattava tuttavia di una promessa difficile da mantenere. Intorno al 1292-1293 Dante, terminata l'opera che lo avrebbe presto consacrato come uno dei maggiori poeti del suo tempo e che ebbe una vasta e rapida fortuna, si trovava a dover fronteggiare le difficoltà familiari, con guadagni forse non cospicui e ancora senza un ruolo ben definito. Di questa fase ancora una volta sappiamo pochissimo. Stando a quanto lui stesso afferma nel *Convivio*, però vari anni dopo (e con specifiche motivazioni che vedremo), intensificò subito la sua preparazione filosofica, che doveva poi favorire il suo inserimento nelle attività politiche. In capo a qualche tempo, nel 1293-1294, era pronto per le sue prime prove: ma il periodo era ormai fra i più difficili, specie per un personaggio che voleva mantenersi abbastanza indipendente dagli schieramenti contrapposti.

2. Il traviamento e la politica
(1293-1302)

Un dotto poeta che s'impegna in politica

Intorno al 1293-1294, Dante è uscito dalla fase segnata dalla prima mitografia, biografica e letteraria, di Beatrice, e sta acquisendo una formazione più solida e completa, che gli deve permettere di presentarsi sia come esperto di questioni filosofiche (sebbene non filosofo addottorato), sia come aspirante uomo politico, capace di partecipare con competenza a una fase delicata del governo di Firenze. Nel gennaio 1293 giunge all'apice l'azione a favore del popolo e contro i magnati, soprattutto in virtù della riforma voluta da Giano della Bella, il potente personaggio già sopra ricordato, che sostenne l'emanazione dei cosiddetti Ordinamenti di giustizia: in pratica, a molte famiglie fiorentine di grande nobiltà venivano limitate le prerogative politiche con la minaccia di gravi ripercussioni nel caso di scontri o di baruffe con avversari popolari. Il clima divenne molto teso e alla fine del 1294 si arrivò a un fatto di sangue (con un ferimento e un assassinio), provocato da Corso Donati ma di fatto controproducente per Giano, accusato di connivenza con il famoso guelfo nero (che se la cavò, forse corrompendo un giudice): alla fine, Giano fu costretto a lasciare la città. Gli Ordinamenti furono progressivamente modificati, ma le smagliature nel tessuto sociale cittadino cominciarono ad ampliarsi.

Dante entrò di sicuro in scena, come attestano i documenti pervenutici, in qualità di membro del Consiglio generale del Comune nel luglio 1295, poi di consigliere del capitano del popolo e nel giugno 1296 quale uno dei Cento, il consiglio, molto selettivo, che si occupava dell'amministrazione economica. Di certo la sua vicinanza alla politica dei guelfi bianchi non era tale da risultare ostile alla parte avversa, vista anche la parentela acquisita grazie al matrimonio con Gemma Donati; nemmeno si può pensare a sue posizioni apertamente ostili ai magnati, sebbene fra le sue convinzioni giovanili, poi meditate anche su basi filosofiche, ci fosse quella che la nobiltà non era legata alle tradizioni familiari e quindi alla pura eredità di sangue, bensì alla formazione culturale e alla magnanimità di cuore. In concreto i suoi atti furono improntati a una sostanziale

moderazione, un orientamento che intorno al 1296 tornò a dominare in città per un breve periodo, benché altrove, in particolare nella vicina Pistoia, le lotte fra bianchi e neri aumentassero di intensità. In ogni caso, anche per Dante si trattò solo di un periodo di requie.

A trent'anni Dante probabilmente pensa di poter raggiungere, in tempi non troppo lunghi, un ruolo prestigioso a Firenze, anche perché nel 1293 era morto colui che aveva detenuto per vari decenni il primato come dotto al servizio della politica comunale, ossia Brunetto Latini. La fama di questo notaio e dotto è adesso circoscritta, ma la sua influenza fu invece molto ampia soprattutto da quando divenne, dopo un periodo di esilio in Francia a seguito della vittoria ghibellina del 1260, una sorta di capo della cancelleria comunale, con incarichi sempre più prestigiosi negli anni settanta e ottanta. Brunetto incarnava un modello di intellettuale (anche se il termine è anacronistico) esperto di retorica, di questioni scientifiche e morali (celebre il suo *Tresor*, una sorta di enciclopedia in tre libri, scritto in francese durante l'esilio e poi forse rimaneggiato), di diplomazia e governo della cosa pubblica. Molti atti decisivi per il Comune fiorentino vengono stilati o elaborati dal Latini, che intanto tenne con sé giovani da formare, fra cui probabilmente Dante Alighieri, che affermò di aver imparato da questo caro maestro «come l'uom s'etterna» (*Inf.* 15, v. 85): e ciononostante lo collocò fra i sodomiti, certo per motivi biografici e non per questioni astratte come spesso si è cercato di sostenere. Se ci si volesse muovere su un piano squisitamente psicanalitico, si potrebbe ipotizzare una vendetta nei confronti di un padre putativo, amato ma anche temuto e forse invidiato, che in vita era riuscito a ottenere quegli onori che, sullo stesso terreno, furono preclusi all'Alighieri: l'elogio esplicito non occulta l'azione di condanna infamante, nient'affatto necessaria.

Sta di fatto che, nel 1294-1295, Dante poteva pensare di occupare il posto lasciato vuoto da Brunetto: le sue capacità come poeta erano già note, quelle come epistolografo dovevano cominciare a esserlo, benché ce ne siano arrivati solo echi, e comunque la formazione culturale dantesca era forse meno ampia ma più aggiornata e raffinata di quella del modello da emulare. Tuttavia, il peso politico acquisito dal Latini e da altri guelfi della sua generazione o poco più giovani, come Dino Compagni e Guido Cavalcanti con i quali collaborò nel 1284, non era facile da eguagliare in un periodo ben più travagliato per Firenze come gli ultimi cinque anni del Duecento: Dante non riuscì a farsi considerare *super partes* e dovette piegare le sue competenze anche filosofiche alle decisioni concrete, spesso fonte di lacerazioni inevitabili, e ciò produsse in seguito una sua visione decisamente meno «comunale» rispetto a quella brunettiana.

Dopo il 1296-1297, peraltro, Dante non è citato in documenti pubblici sino al 1300: ciò non vuol dire che avesse subito desistito dalla carriera, ma probabilmente che tornò a formarsi e ad accrescere le proprie credenziali per poter svolgere incarichi più prestigiosi, come infatti accadrà. Nello stesso tempo, sino alla fine del secolo mise in pratica varie forme di poesia, abbandonando i soli temi amorosi, e in particolare quelli declinati in chiave religiosa, e sperimentando con sistematicità

vari stili che rivelano ancora una volta scelte derivate da attente meditazioni tanto quanto da forti contrasti interiori.

Gli stili poetici dopo quello «dolce»: la tenzone con Forese

A trent'anni Dante si poteva già considerare pienamente maturo, e anzi stava per raggiungere il colmo, il «mezzo» della sua ipotetica durata di vita, ossia quei settant'anni considerati all'epoca il limite più consueto. E tuttavia era appena all'inizio di una carriera che poteva fargli raggiungere onori e anche vantaggi finanziari, ma che forse non gli doveva sembrare del tutto appagante. Chi aveva scritto la *Vita nova* praticava una concezione assolutizzante del vivere, a cominciare dall'esperienza amorosa, che si era cristallizzata intorno a Beatrice vista nella sua dimensione terrena, ma potenzialmente collocata in quella ultraterrena. Solo che le incombenze, le tentazioni, i traviamenti e i pentimenti cominciarono presto a far slittare questo proposito di vita intellettuale e di orientamento creativo tanto esplicito quanto, in effetti, velleitario nel 1292, e così subentrarono varie altre forme di poesia, a volte lontane dalla sublimazione stilnovistica. La cronologia di molti componimenti è tuttora incerta e quindi bisogna muoversi con cautela, ma gli esempi che qui si forniranno trovano una buona convergenza nelle interpretazioni filologiche e critiche.

Si può cominciare con un versante bandito dal libello ma assai importante per il futuro *Inferno*: quello dello stile comico ricavabile da una tenzone – pratica diffusa sin dall'epoca provenzale, che consiste in uno scambio di poesie, in genere sonetti, che due scrittori intraprendevano spesso per discutere di questioni morali o politiche, ma pure per ingiuriarsi magari a fini di facile divertimento. Quest'ultimo tipo di tenzone è in realtà diffuso in Italia soprattutto a partire dal xv secolo e quindi sussistono tuttora alcuni dubbi riguardo a quella che vedrebbe coinvolti, probabilmente tra il 1293 e il 1295, Dante stesso e Forese Donati, un fratello di Corso (e di Piccarda, esaltata nel terzo canto del *Paradiso*) nonché parente di Gemma. Che fra loro ci sia stata un'amicizia, è garantito dall'incontro nel *Purgatorio*, precisamente nella cornice dei golosi (canti 23 e 24), dove Forese sarebbe arrivato alla sua morte, nel 1296: ma non è possibile ricavare indicazioni biografiche precise dai loro dialoghi inventati da Dante.

Questa tenzone, pur essendo forse scherzosa, non tralascia accuse offensive; se i suoi sonetti sono successivi alla *Vita nova*, forniscono una prova di grande abilità da parte di Dante nell'uso del registro comico, comprendente vocaboli scurrili, doppi sensi, rime equivoche, offese legate ai difetti corporei e comportamentali, ma soprattutto di un'efficacia stilistica che consente di rendere altamente elaborati persino questi elementi, come succederà nella prima «cantica», ossia l'*Inferno*. Va però notato che il comico-osceno poteva già essere individuato in una lunga traduzione in sonetti italiani di un testo destinato a un grande successo, il *Roman*

de la Rose («Romanzo della rosa»), opera francese in versi composta da Guillaume de Lorris e completata da Jean de Meung intorno al 1280, almeno secondo le ipotesi più accreditate. Questa versione italiana (in realtà una selezione molto riadattata) ci è nota con il titolo di *Il Fiore* e nel testo, composto da 232 sonetti, si legge che l'autore sarebbe un «ser Durante» toscano ma molto disponibile a adottare francesismi anche singolari e a trattare con scioltezza vicende allegoriche a chiaro sfondo erotico: autorevoli critici hanno pensato che si poteva identificare l'autore con un Dante giovane (magari degli anni ottanta), ma l'ipotesi nel tempo si è mostrata fragile e attualmente da parecchi critici viene considerata poco probabile.

Come si diceva, la tenzone è senza dubbio un abile esercizio in stile comico, nel quale si fa riferimento a pecche di Forese, specie nei confronti della moglie e poi in quanto goloso e ladro, ma anche di Dante, restio a riscattare la memoria del padre dall'accusa di usura e miserabile in molti comportamenti. Il gioco non esclude alcuni elementi di verità, peraltro enfatizzati come in tutti i testi comico-realistici; il dato più notevole è però che, poco dopo l'esperienza stilnovistica, Dante era disposto a scrivere versi stilisticamente simili a quelli del basso Inferno, in particolare al celebre botta e risposta tra i falsari Sinone e Mastro Adamo nel trentesimo canto. Per esempio, di Forese si dice che è «piuvico ladron», cioè ladro di chiara fama, e che suo padre non riesce a dormire «per tema non sia preso a lo 'mbolare / [il figlio] che gli apartien quanto Giosep a Cristo»: insomma, non solo ruba, ma è pure figlio di qualcun altro come Cristo rispetto a Giuseppe. Sia pure reso con arguzia, resta un insulto sguaiato: non a caso il Dante del poema farà ammenda di aver nominato Cristo in un contesto plebeo, e lo collocherà in rima solo con se stesso e non con altre parole.

Gli amori gioiosi e quelli distruttivi: le «petrose»

Benché non amplissima, la produzione comica è già rappresentativa di una modalità stilistica che entrerà in gioco soprattutto nel contesto più adatto, i gironi infernali delle Malebolge con le loro bassure: ma ci sono altre tracce precedenti, per esempio un sonetto ingiurioso scritto dal poeta senese Cecco Angiolieri (l'autore di *S'i' fosse foco…*), che forse rispondeva, intorno al 1303, a un altro perduto di Dante, che sarà stato di tono analogo. Ma una levità tra il giocoso e l'erotico, da collocare sempre in un ambito comico secondo le categorie medievali, si coglie in componimenti dedicati a figure femminili che ci sono note attraverso nomi fittizi o senhal: per esempio Fioretta, Lisetta, Violetta e anche la «pargoletta», fanciulla il cui amore viene rinfacciato a Dante da Beatrice stessa nel canto 31 del *Purgatorio*. Occorre subito chiarire che non sempre queste poesie sono attribuibili con sicurezza a Dante, e possono essere state scritte in periodi diversi della sua vita. Ma quelle sicuramente dantesche presentano alcuni tratti comuni, per esempio

l’uso di forme metriche popolari, come la ballata anziché la più nobile canzone, e di elementi tematici e stilistici che esaltano la bellezza angelica e virtuosa della donna, però senza gli scatti verso l’assoluto e il sublime riservati a Beatrice.

E tuttavia proprio iniziando una ballata con il verso «I’ mi son pargoletta bella e nova» Dante compie una significativa infrazione rispetto alla prassi della poesia contemporanea, dando direttamente la parola alla donna che diventa quindi un vero e proprio personaggio, e non resta solo un’immaginazione o una visione. Questa «angioletta» viene a rappresentare senza intermediari l’Amore più puro, risalente alla Natura e a Dio stesso: ma l’effetto sul poeta è quello di una ferita che non riesce a rimarginarsi e continua a far piangere. In sostanza, alcuni tratti paragonabili a quelli della Beatrice producono ora un dolore senza riscatto: l’aura religiosa non avvolge né sublima la reazione del protagonista che sembra invece rigettato verso la propria condizione terrena: in un sonetto arriverà a dire che è «concio sì che non s’aspetta / per me se non la morte».

Appunto di una piena e unica dimensione mondana sono infarcite alcune delle poesie più intense della produzione dantesca, le cosiddette rime per la donna-Petra, ovvero pietra, un altro nome inventato ma questa volta per evocare senza equivoci l’infrangibile durezza dell’amata (di lei non si sa niente di sicuro, e addirittura potrebbe coincidere con una delle altre sopra ricordate). Si tratta di alcuni componimenti molto complessi, addirittura riproposizioni di forme provenzali come la sestina (canzone con sei parole-rima ripetute per sei volte con ordine sempre variato) e la doppia sestina, ricche di vocaboli rari e di suoni aspri, specie nelle rime dove compaiono nessi consonantici quali -*orca*, -*ombra*, -*urba* ecc. Testi come *Io son venuto al punto della rota*, *Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra*, *Amor, tu vedi ben che questa donna* e soprattutto *Così nel mio parlar vogli’esser aspro* sembrano creare labirinti di parole esacerbate e feroci, attraverso i quali si spera di riuscire a raggiungere la fantasmatica essenza della «bella pietra», conquistandola fisicamente e vendicando così il terribile male sofferto. Le ambientazioni sono cupe, in alcuni casi invernali, all’insegna del gelo e del buio, gravate dagli influssi sinistri dei pianeti e in particolare, secondo le ipotesi più accreditate, di Saturno: una complessa perifrasi astronomica in apertura di *Io son venuto…* sembra permettere di assegnare almeno un tassello della serie al dicembre del 1296, e quindi a quel periodo andrebbe ascritto il massimo allontanamento da Beatrice, ovvero dal culmine divino che trova al polo opposto la donna-Petra.

Bisogna sempre ricordare che i componimenti antecedenti al Romanticismo sono condizionati da numerosi vincoli retorici, per cui i dati biografici non possono essere estrapolati con facilità: per esempio, ancora in Petrarca il modo dell’innamoramento per Laura viene presentato in due maniere molto diverse nel secondo e terzo sonetto del suo *Canzoniere*, oltretutto con riferimenti cronologici sfuggenti, e solo grazie ad altri testi e testimonianze riusciamo a capire meglio come possono essere andate le cose. Alla stessa maniera, il codice adottato nelle poesie per la Petra impone a Dante di raggiungere toni disperati, a tratti persino vendicativi e violenti, ma non si deve pensare a un resoconto veritiero, bensì

considerare la grande perizia stilistica, e in particolare fonico-ritmica, dell'autore. Ciò non toglie che pure questo amore, come all'inizio quello per Beatrice, si manifesti come imperioso e sconvolgente, questa volta però senza un riscatto nobilitante, e invece con una parabola che sembra portare a una condizione di annientamento, almeno in una delle canzoni più celebri della serie, di cui leggiamo la prima e la sesta e ultima strofa, seguita dal congedo:

Così nel mio parlar vogli'esser aspro
com'è ne li atti questa bella pietra
la quale ognora impetra [chiede e racchiude in sé]
maggior durezza e più natura cruda,
e veste sua persona d'un dïaspro [quarzo durissimo]
tal che per lui, o perch'ella s'arretra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda.
Ella ancide [uccide], e non val ch'uom si chiuda
né si dilunghi [allontani] da' colpi mortali
che, com'avesser ali,
giungono altrui e spezzan ciascun'arme:
sì ch'io non so da lei né posso atarme. […]

S'io avesse le belle trecce prese
che son fatte per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza [ora, ossia le nove]
con esse passerei vespero e squille [la giornata sino a notte];
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza [gioca, ma è violento];
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille [volte].
Ancor negli occhi, ond'escon le faville
che m'infiammano lo cor, ch'io porto anciso [ucciso, morto]
guarderei presso e fiso
per vendicar lo fuggir che mi face,
e poi le renderei, con amor, pace.

Canzon, vattene ritto a quella donna
che m'ha rubato e morto, e che m'invola [mi toglie]
quello ond'i' ho più gola,
e dàlle per lo cor d'una saetta,
ché bello onor s'acquista in far vendetta.

L'amore per la Beatrice sconvolgeva prima ancora di nobilitare, e solo dopo la sua morte rivelava in pieno la sua spiritualità. L'amore per la Petra sembra invece crescere con un'intensità negativa che sbocca non nel sublime ma nell'antisublime,

addirittura nella violenza verbale e fisica, almeno evocata nell'ultima stanza di *Così nel mio parlar…* Ancora una volta non dobbiamo dimenticare le frequenti affermazioni riguardo alla drammaticità dell'amore contenute in particolare nelle poesie dei provenzali come Arnaut Daniel, uno dei modelli di Dante in questa fase, e poi collocato, assieme a Guido Guinizelli, tra i lussuriosi nel *Purgatorio* (canto 26). Di fatto però non si riscontra mai una manifestazione così precisa del desiderio di vendetta violenta generato dalla passione: se la *Vita nova* si spingeva sino allo zenit della sublimazione, qui si arriva al nadir dell'ossessione.

Le poesie su temi morali

Ancora tra il 1294 e il 1296, quando probabilmente scrisse i testi appena citati, Dante si dedicò anche a poesie di registro assai diverso, legate spesso al tema dell'Amore ma in una prospettiva filosofica, oppure dedicate ad argomenti di tipo etico, come la definizione di virtù e comportamenti che stavano assumendo nuove valenze in un contesto mobile come quello fiorentino di fine Duecento: per esempio, definire che cos'è la *nobiltà*, se non la si legava più alla stirpe (ovvero al «sangue») e/o alla ricchezza, risultava molto importante per le scelte politiche, dato che al governo della città potevano essere chiamati non solo i discendenti delle grandi famiglie, bensì pure uomini di lignaggio meno elevato, capaci tuttavia di comportamenti magnanimi e versati a una lettura filosofica e generale della politica, senza biechi opportunismi e sfrenate avidità.

Insomma, avvicinandosi sempre più a un coinvolgimento forte nelle istituzioni comunali, Dante riflette sulle questioni d'attualità come le tensioni innescate dalla riforma di Giano della Bella, che in effetti verso il 1295 era oggetto di modifiche. Una canzone tipicamente dottrinale come *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* dovrebbe essere nata in questo contesto e il poeta, mentre dichiara di abbandonare momentaneamente la tematica amorosa, afferma di voler trattare «del valore, / per lo qual veramente omo è gentile, / con rima aspr'e sottile». La poesia è qui al servizio di una riflessione di carattere elevato, specificamente di una precisa area della filosofia antica secondo le partizioni aristoteliche, ossia la morale; e la soluzione dantesca, di fatto, risponde in pieno a quanto sostenuto nell'*Etica nicomachea*, testo citatissimo nel Medioevo perché ritenuto di Aristotele e come tale commentato anche da san Tommaso d'Aquino. Un essere umano è nobile non per nascita e patrimonio, bensì per la capacità di incarnare al meglio, in tutte le fasi della sua vita, le virtù terrene ovvero cardinali, fortezza e temperanza, prudenza e giustizia, sino alla liberalità e alla leggiadria. Più che alla novità degli assunti, bisogna guardare all'ardire di proporli contro i proclami dei magnati fiorentini, ma addirittura contro quanto affermato da un imperatore, Federico ii, chiamato in causa per essere radicalmente smentito.

Un Dante già audace pure nel territorio dell'etica, un sapere empirico che poi,

nel *Convivio*, sosterrà di aver cominciato a frequentare con sistematicità poco dopo la morte di Beatrice, e addirittura nel corso di trenta mesi: in quel nuovo contesto dirà anche che l'Anti-Beatrice, incontrata molto probabilmente poco più di un anno dopo la morte della Gentilissima (quindi nell'estate del 1291), era proprio la Filosofia, praticata per lenire il dolore della perdita, ma poi con una crescente passione verso le dispute dei maestri per stabilire la verità su tanti problemi aperti, seguendo i metodi logici e dialettici. Questa ricostruzione fu, secondo i più, creata *a posteriori*, mentre in effetti la donna pietosa, in origine, era davvero una delle donne che tennero per un periodo più o meno lungo un posto nell'animo di Dante. Tuttavia, è vero che già intorno al 1294 le nuove poesie manifestano varie competenze filosofiche appena accennate nel libello: è il caso di una canzone, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel* [quello di Venere] *movete*, che tratta appunto del rapporto fra l'amore per la Beatrice, ormai assunta nella gloria di Dio, e quello, di nuova natura, per una Donna Gentile da identificarsi, secondo quanto vuole Dante, con la donna pietosa sopra menzionata, che però qui assume possibili connotazioni allegoriche e valenze appunto «gentili», nel senso di nobili perché connesse alla filosofia.

Varie altre sarebbero le poesie morali o comunque non legate unicamente al tema d'amore scritte prima dell'esilio, ma in generale può bastare riassumere questa fase come segue. Terminato lo sforzo per chiudere la *Vita nova*, Dante ha continuato a praticare una poesia legata ai temi amorosi, con numerosi tratti di tipo stilnovistico, ma non ha rispettato il precetto di parlare esclusivamente d'amore (*vn*, 25.6), derivante dal fatto che la poesia in volgare era nata per esprimere quel sentimento. Ha invece introdotto dapprima una serie di correttivi derivati dalle sue nuove competenze filosofiche, poi una più chiara distinzione fra poesie *morali*, utili probabilmente nell'ambito della sua esperienza politica e nel contesto cittadino; poesie *erotiche*, con connotazioni ormai ben lontane e addirittura opposte a quelle stilnovistiche, come nella serie delle «petrose»; poesie *d'occasione*, forse anche con connotazioni basso-comiche. Non c'è modo di indicare una cronologia precisa di queste varie tendenze, ma nel complesso si nota un allontanamento gradualmente sensibile dall'accensione per Beatrice e dallo stile della lode, il che corrisponde a un distacco (che in seguito gli dovrà sembrare un «traviamento») dal proposito di narrare in tempi brevi la «mirabile visione» della Donna nella gloria ultraterrena.

Dante in questa fase antepone a quel suo modo stilistico, connotato in maniera fortemente religiosa, soprattutto i toni più laici del poeta morale, intento a stabilire verità filosoficamente ben argomentate, e quelli più erotici del poeta addirittura straziato da un Amore tirannico e dalla sua degna rappresentante, dal cuore di pietra. Si tratta di aspetti diversi, magari sviluppati in periodi vicini ma distinti, che possono in effetti convivere in quanto codici letterari; ciò non toglie che, almeno in controluce, Dante ci appare come un individuo inquieto, votato a raggiungere risultati eccezionali in tutti gli ambiti della sua azione, tanto da voler superare la dottrina di Brunetto Latini, la qualità filosofica e l'asprezza tematica di Guido

Cavalcanti, persino la giocosità basso-comica dei poeti realisti, e insomma intenzionato a «fare i conti» con tutti i suoi punti di riferimento almeno all'interno della cultura fiorentina di fine Duecento. Una drammatica e tormentata *recherche de l'absolu* che contraddistinguerà tutte le tappe della sua esistenza e della sua produzione letteraria.

Ancora politica

Il Dante ormai trentenne che s'immerge sempre più nella vita politica fiorentina ci è noto grazie ad alcuni (pochi) resoconti di suoi interventi nelle assemblee cittadine cui fu chiamato a partecipare. Come in parte si è accennato, tra il novembre 1295 e l'aprile del 1296 fu uno dei Trentasei del consiglio speciale del capitano del popolo; ancora nel 1296 e poi nel 1301 (da aprile a settembre) fu ammesso nel consiglio dei Cento, istituzione nata nel 1289 che si occupava soprattutto di amministrazione finanziaria. Interviene sin dal 14 dicembre 1295 come «savio», in un contesto ormai di nuovo favorevole alle famiglie più potenti contro il «popolo minuto». Ma la sua attività dovette essere più ampia di quella che possiamo ricostruire (mancano, si è detto, documenti per il periodo 1297-1299), e in sostanza possiamo più che altro inferire la sua azione a favore di un progressivo smorzamento dei contrasti fra le famiglie dei due schieramenti: in fondo, lui stesso era sposo di una Donati, nonché per lungo tempo amico di Guido Cavalcanti, in prima fila tra i bianchi.

Ma le contrapposizioni aumentarono in modo rapidissimo a partire dal 1º maggio del 1300, quando avvenne uno scontro cruento fra una brigata dei Donati e una dei Cerchi. Dante in quel mese fu spesso impegnato fuori Firenze, per esempio come ambasciatore a San Gimignano, ma al suo rientro fu eletto tra i priori (bimestre 15 giugno-14 agosto), per il sestiere di Por San Piero, assieme ad altri cinque cittadini e al gonfaloniere di giustizia Fazio da Micciole. Al di là dell'importanza effettiva della carica, molto rilevante per la vita del poeta fu la scelta di esiliare, dopo un ennesimo scontro pubblico il 23 giugno, alcuni importanti esponenti dei bianchi e dei neri, fra cui Guido Cavalcanti (che a fine agosto morì probabilmente di febbre malarica a Sarzana), Rosso della Tosa, Pazzino de' Pazzi e anche Corso Donati, peraltro già al bando sin dal maggio del 1299. I priori precedenti e successivi dovettero compiere scelte analoghe, ma certo questa dell'esilio come punizione esemplare dovette avere, nell'immaginario dell'epoca, una valenza particolarmente forte, il che giustifica la rivalsa dei neri, una volta tornati al potere, anche se Dante tentò in seguito, in un'epistola ora perduta, di puntualizzare la correttezza del suo operato.

Ma nel 1301, oltre agli scontri interni, cominciarono a farsi sentire le pressioni sempre più forti di papa Bonifacio viii per trovare una soluzione al conflitto tra bianchi e neri, peraltro attraverso un mediatore che all'inizio poteva sembrare

davvero equidistante, il potente cardinale francescano Matteo d’Acquasparta, il quale tuttavia venne poi sostituito da un altro ben più pericoloso per i bianchi come Carlo di Valois, fratello del re di Francia Filippo il Bello. Carlo discese in Italia con un esercito su invito del papa e fu contattato in agosto a Bologna dai neri per predisporre un futuro intervento. Si evince un contesto ormai tesissimo, all’interno del quale Dante fu chiamato più volte a votare per sostenere il pontefice in alcune sue azioni militari, e come una buona parte dei bianchi si oppose, mentre invece, a settembre, votò a favore del rafforzamento degli organi del Comune. Queste sue mosse indicavano un allineamento sulle posizioni meno favorevoli al potere papale, quando ormai Bonifacio dimostrava la sua vicinanza ai neri, e ciò contribuì in seguito a rendere più aspra la punizione. Un tentativo estremo di placare il pontefice con un’ambasceria, che giunse a Roma alla fine di ottobre del 1301 e della quale Dante fece di sicuro parte, si rivelò fuori tempo massimo.

Di fatto, al di là dell’aneddotica sul ruolo più o meno fondamentale di Dante in molte delle scelte del Comune governato dai guelfi bianchi, è lecito riconoscere che la politica davvero importante era appannaggio, più che dei priori o dei membri autorevoli dei vari consigli, di alcune singole figure eminenti, in particolare fra i neri, condotti con vigore (nonostante varie divergenze) da Corso Donati. Già durante la fase iniziale del suo esilio, nel 1299, Corso si accordò con Bonifacio viii, al quale fu ancora più vicino dopo la condanna a morte in contumacia nel 1300. L’intervento, in apparenza pacifico ma in realtà armato, del presunto paciere Carlo di Valois il 1º novembre del 1301 fu sicuramente appoggiato dal papa e dal capo dei neri, che una settimana dopo rientrò a Firenze come trionfatore pronto a vendicarsi in modo radicale dei Cerchi e dei bianchi in genere, come appunto farà sino alle condanne inflitte nel 1302, per tramite del podestà Cante dei Gabrielli, a parecchi personaggi coinvolti nelle ultime fasi del dominio dei bianchi, fra cui appunto Dante.

La missione presso il papa nel 1301, e forse altre attività diplomatiche svolte quell’anno e il precedente, dopo la fine del priorato, configurano una posizione significativa ma non eminente per Dante, che infatti viene citato una sola volta nella *Cronica* del guelfo bianco Dino Compagni (1246 o 1247-1324), a sua volta priore tra il 15 ottobre e il 7 novembre 1301, quindi subito prima della vittoria dei neri. È vero che la *Cronica* non distingue gli eventi tra fondamentali e secondari, come potrebbe fare solo uno storico a distanza di tempo, tuttavia gli attori principali nella Firenze di fine Duecento si distinguono con esattezza: Dante si trova in questo gruppo, ma senza una preminenza, se non forse per una preparazione culturale che lo doveva porre sul versante alto dello schieramento dei bianchi, in grado di scrivere testi retoricamente elaborati (orazioni o epistole), nonché di fissare alcuni princìpi generali per le buone scelte politiche. Che purtroppo, di fronte alla spregiudicatezza dei neri, a cominciare dai loro capi, servirono a ben poco.

L'esilio e le prime tracce del poema

L'esito delle vicende politiche è universalmente noto. Dante Alighieri, accusato di baratteria e di molte altre colpe ricollegabili ai suoi incarichi, viene condannato all'interdizione dai pubblici uffici, all'esilio perpetuo, ed eventualmente al rogo, se catturato. Così si ricava dal cosiddetto *Libro del Chiodo*, dove sono riportate le condanne comminate ai bianchi nel 1302: quella che riguarda Dante è del 27 gennaio, mentre la pena di morte è sancita il 10 marzo. Ma probabilmente non aveva nemmeno fatto in tempo a rientrare dall'ambasceria a Roma, quindi dovette rimanere pressoché privo di ogni bene, e di sicuro dei suoi materiali di studio e dei manoscritti, già dal novembre del 1301. La conclusione non poteva essere più radicale e infatti qualche anno dopo Dante stesso si rappresenterà in questo modo:

> Poi che fu piacere delli cittadini della bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno – nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo della vita mia, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo core di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato –, per le parti quasi tutte alle quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga della fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono apparito alli occhi a molti che forse che per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato: nel conspetto de' quali non solamente mia persona invilìo [perse stima], ma di minor pregio si fece ogni opera, si già fatta come quella che fosse a fare (*Conv.* i, iii, 4-5).

Resta però un ultimo tassello da collocare, ossia quello della possibile genesi fiorentina dei primi canti dell'*Inferno*, che tuttora viene considerata con attenzione e insieme con sospetto: una delle tante questioni affascinanti quanto problematiche relative all'opera dantesca. In sostanza, Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante* (più volte revisionato a partire dal 1351 circa) e soprattutto nelle sue *Esposizioni sopra la Commedia*, ascrivibili al 1373-1374, affermò che alcuni suoi informatori, Andrea di Leone Poggi, figlio di una sorella del poeta, e Dino Perini, notaio fiorentino legato a Dante soprattutto negli ultimi anni ravennati, gli garantivano che, a distanza di qualche anno dall'esilio, erano stati recuperati beni e carte, nascosti dalla moglie in alcuni forzieri. Fra le «iscritture» c'erano appunto i primi sette canti, poi mostrati a un esponente dei neri, Dino Frescobaldi, che era anche poeta: li apprezzò, li copiò e poi suggerì di farli riavere a Dante per una prosecuzione. Ciò sarebbe avvenuto intorno al 1306, quando il poeta di sicuro rimase per qualche tempo presso i Malaspina in Lunigiana.

La conferma che si trattava di sette canti dell'*Inferno* si troverebbe nel primo verso dell'ottavo, «Io dico, seguitando, ch'assai prima…», dove i primi lettori vedevano un segnale di ripresa di una narrazione interrotta: in realtà il

«seguitando» è un puro connettivo, e si può facilmente parafrasare in «continuo aggiungendo notizie al mio racconto». In ogni caso, come lo stesso Boccaccio fece da ultimo notare, il canto 6 dell'*Inferno* contiene già la celebre profezia dell'esilio che Dante mette in bocca a Ciacco (vv. 64-72), ovviamente possibile solo *post eventum*; dovrebbero allora esistere copie del canto senza questa profezia, se appunto si risale al 1300-1301: ma non ne sono mai state rinvenute. Dunque, la scrittura dei primi canti a Firenze è solo una diceria raccolta a distanza di tempo e priva di qualsiasi fondamento?

In realtà quasi nessun lettore ha escluso ogni verosimiglianza a un racconto che chiama in causa vari personaggi in maniera non inappropriata: per esempio, Dino Frescobaldi, morto prima del 1316, ha scritto una canzone, *Voi che piangete nello stato amaro*, ascrivibile all'incirca al 1305, in cui compaiono numerose possibili reminiscenze dei primi due canti dell'*Inferno*; inoltre, Dante ha comunque cominciato o ripreso la stesura del suo poema intorno al 1307, quando era in contatto con i Malaspina, e risulta piuttosto singolare che un falsario indichi, casualmente, proprio quel periodo e quei signori per la restituzione dei canti, mentre si sapeva che Dante aveva soggiornato presso tante altre famiglie nobili. Il vero scoglio è quello della scrittura di sette canti, ma si può intuire, sulla base di un'attenta analisi del testo, che né Andrea Poggi né Dino Perini furono davvero coinvolti nella riscoperta, e si limitavano a riferire notizie di racconti precedenti. Se così è, i canti composti potevano non essere sette, dato che il numero veniva ricavato dall'erronea interpretazione del verso sopra riportato.

È invece ipotizzabile senza controindicazioni che Dante avesse scritto i primi quattro canti, i quali risultano da varie angolature arcaici rispetto ai successivi e non privi di elementi poco plausibili se inseriti direttamente nel 1307 circa, ma molto meglio giustificabili prima dell'esilio. Uno dei più famosi è l'astioso riferimento a «colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (*Inf.* 3, vv. 60-61), formula in cui un lettore fiorentino del 1300 riconosceva immediatamente il papa rinunciatario, Celestino v ovvero l'eremita Pietro da Morrone, che con la sua abdicazione nel 1294 consentì l'elezione di Benedetto Caetani, ovvero del nemico Bonifacio viii. Se si fa risalire il testo a quel periodo, l'allusione risulta inequivocabile; se invece si pensa (sono *sempre* congetture) che esso sia stato scritto nel 1307, dopo la morte di Bonifacio e dopo che Celestino era in fase di riabilitazione per una prossima canonizzazione, com'è ovvio il riferimento diventa meno chiaro e meno congruo.

Altri sarebbero gli elementi dei primi canti che si possono spiegare facilmente se risalenti al 1300-1301, senza successive correzioni (perché ormai divulgati). Né esisterebbero più le contraddizioni palesi con i tre successivi, oltretutto tecnicamente e narrativamente più maturi. Si comprenderebbe perfettamente perché Dante scelse come anno del suo viaggio il 1300, a partire dal 25 marzo, data dell'incarnazione ma anche della crocifissione «reale» di Cristo, e primo giorno dell'anno per un fiorentino del xiv secolo. È appunto quello il giorno in cui Dante entrava nel suo trentacinquesimo anno di vita, la metà esatta del suo possibile

cammino terreno, e magari in quel periodo lui stesso si andava pentendo di molti suoi errori, come doveva fare il buon cristiano che voleva partecipare al primo giubileo della cristianità: e sono alte le probabilità che anch'egli andasse in pellegrinaggio a Roma tra marzo e aprile, poco prima di iniziare un percorso politico quanto mai impegnativo, oppure in autunno. Il poema sarebbe allora il risultato diretto di una profonda ricognizione sulla propria vita, svolta non a freddo a distanza di anni (con le ovvie difficoltà in fase di ricostruzione), bensì in un periodo preciso e simbolicamente molto forte.

Dante poté ideare il poema come ripensamento della sua esistenza traviata da tanti peccati e in attesa di un nuovo riscatto grazie a Beatrice: così finalmente, a distanza di dieci anni (un altro numero simbolico) dalla morte, manteneva la promessa di narrare la sua «mirabile visione». Nel contempo si affidava a Virgilio, ossia al più saggio dei poeti antichi a lui noti (la sua conoscenza delle opere di Omero era minima), come guida nella prima parte del viaggio ultraterreno, riconoscendo quindi una valenza molto forte alla poesia: non a caso nel quarto canto dell'*Inferno* dimostra di voler essere il nuovo grande poeta moderno, capace di descrivere l'Aldilà cristiano come nessuno aveva fatto prima. Di sicuro, nel corso del suo viaggio prevedeva di affrontare anche la situazione politica, come già preannunciava la caustica allusione a Celestino v, e ancor più la profezia di un possibile salvatore, il misterioso Veltro (il nobile cane che deve cacciare la lupa-cupidigia: una profezia probabilmente non riferita a un personaggio specifico). Ma questa base comprende all'inizio una forte presenza di allegorie più o meno complesse (la selva oscura, le tre fiere, il castello dei magnanimi…), imitazioni virgiliane molto strette (l'arrivo agli Inferi, il demonio-traghettatore Caronte…), lunghi cataloghi (nel quarto canto, sono decine i personaggi rapidamente nominati senza alcuna caratterizzazione). Dal quinto canto, ossia – nella prospettiva qui indicata – dalla ripresa della scrittura all'incirca nella seconda metà del 1307, quasi tutto cambia e, come vedremo, fanno il loro ingresso i nuovi, grandi personaggi tipicamente danteschi, a cominciare da Francesca da Rimini.

3. L’esilio e il sommo sapere sulla Terra (1302-1307)

Tentativi e fallimenti sulla via dell’esilio

Subito dopo la conquista del potere da parte dei neri, e più ancora dopo la sanzione della pena di morte inflitta a lui e a vari bianchi cacciati, Dante agisce di concerto con almeno una parte dei suoi compagni politici. La zona in cui avvennero le prime riunioni, ancora parzialmente casuali, fu quella tra Arezzo e il Casentino, dove da tempo si trovavano molti discendenti dei ghibellini banditi da Firenze nel 1266-1267. Per i bianchi fu quasi inevitabile riavvicinarsi a loro, e quindi ai fautori dell’Impero, dato che il papa in carica aveva sancito la sconfitta della fazione bianca: ma si trattò di un azzardo poi pagato caramente. Forse nel febbraio-marzo del 1302 si ebbe un primo «accozzamento» a Gargonza, tra Siena e Arezzo, mentre nel giugno furono di sicuro siglati accordi, che coinvolgevano pure Vieri de’ Cerchi e Lapo, nipote di Farinata degli Uberti (il punto di riferimento dei ghibellini nel 1260, protagonista del decimo canto dell’*Inferno*), in particolare durante un importante raduno a San Godenzo, nell’alto Mugello: abbiamo copia di un documento firmato l’8 giugno, nel quale compare il nome «Dante Allegherii». Nata l’*Universitas* dei bianchi fuoriusciti, ormai cominciava a prendere forma un’alleanza che coinvolgeva vari signori di simpatie ghibelline tra Toscana e Romagna. Dopo Alessandro dei conti Guidi di Romena, alla fine del 1302 fu Scarpetta Ordelaffi a prendere il comando delle iniziative dalla sua Forlì.

Una prima tappa abbastanza lunga dell’esilio di Dante va indicata in questa città, nella quale rimanevano sino alla seconda metà del xv secolo (ce lo attesta l’umanista forlivese Biondo Flavio) copie di lettere scritte dal poeta nella sua veste di epistolografo e forse di segretario e ambasciatore per conto di Scarpetta, ormai coinvolto militarmente in vari tentativi di rientro degli esiliati. Fu probabilmente lui stesso a chiedere a Dante di recarsi da un altro signore di fede ghibellina, Bartolomeo della Scala, presso il quale dovette rimanere almeno qualche mese (magari cominciando a usufruire di un’importante biblioteca quale la Capitolare di Verona, ma su questo restano parecchi dubbi).

Purtroppo gli scontri effettivi, come quello nei pressi di Castel Pulicciano vicino

a Ronta nel Mugello (8-12 marzo 1303), si conclusero con esiti negativi, grazie anche all'abilità del podestà fiorentino di quel periodo, l'altro forlivese Fulcieri de' Calboli, terribile sterminatore dei bianchi che Dante incontrerà più volte nella sua vita. Intanto Dante si muoveva tra Veneto (dopo Verona, probabilmente Treviso presso Gherardo e Rizzardo da Camino), Emilia (più che plausibile un soggiorno a Bologna, il centro culturale più importante di quel periodo), Romagna e Toscana orientale. Tappe veloci o più consistenti, ma al massimo di mesi, che comunque consentirono al poeta di conoscere realtà sociali diverse, lingue mai ascoltate in precedenza (i vari «dialetti» locali, come si direbbe con un po' di approssimazione), soprattutto un gran numero di personaggi coinvolti nelle vicissitudini di quegli anni, sui quali veniva a conoscere molti aneddoti e dei quali poteva avere un'esperienza diretta, messa a frutto nelle opere successive.

Intanto, dopo la morte di Bonifacio viii (11 ottobre 1303), era stato rapidamente eletto Benedetto xi, al secolo Nicola Boccassini, che invitò già nel gennaio 1304 il cardinale Niccolò da Prato a farsi «paciaro» tra le fazioni in conflitto in tutta la Toscana. Di sicuro Dante viene di nuovo coinvolto dall'*Universitas* per la scrittura di un'epistola-dichiarazione che chiede una pacificazione duratura. È probabile che, nel corso del 1304, soggiorni prevalentemente presso i castelli o le dimore dei conti Guidi sull'Appennino toscano, o magari ad Arezzo, dove il 13 maggio suo fratello Francesco sottoscriveva un prestito, forse per favorire, come già in passato, anche l'esule. Ma purtroppo, a giugno le speranze di pace già si riducevano e il 7 luglio terminò il breve pontificato di Benedetto xi.

E si giunge così a un ulteriore tentativo di rientro a Firenze con le armi, che condurrà alla battaglia detta della Lastra, combattuta sin dentro Firenze il 20 luglio appunto del 1304. Dante dichiarerà molti anni dopo di aver abbandonato ben presto la «compagnia malvagia e scempia» (*Par.* 17, v. 62) degli altri fuoriusciti, e che saranno loro a subire le conseguenze di queste azioni poco sensate tanto dal punto di vista militare quanto da quello politico. Ma è difficile stabilire quando esattamente avvenne un distacco che, con buona verosimiglianza, fu più nei fatti che non nelle prese di posizione: per quanto riusciamo a sapere, anche dopo il 1304 Dante continuò ad avere rapporti con alcuni bianchi fuoriusciti, così come con alcuni neri magnanimi, quali l'amico e poeta Cino da Pistoia, anch'egli in esilio dalla sua città sin dal 1303. Insomma, nella ricostruzione *a posteriori* possono essere enfatizzati i motivi di contrasto per sottolineare l'azione solitaria e coraggiosa di chi fece «parte per se stesso»: come personaggio del suo poema, Dante elimina gran parte dei compromessi e degli errori che lo riguardavano, ma la realtà fu, come sempre, meno sublime, ed è quindi molto difficile stabilire quanto profondo fu davvero il distacco dalla fazione bianca; di sicuro almeno dalla seconda metà del 1304 cominciò una nuova fase di ripensamento che condusse il poeta ad alcune scelte forti.

Richieste di perdono: la canzone Tre donne…

La prima di queste scelte è collegata a una delle poche canzoni sicuramente scritta durante l’esilio, non senza importanti modifiche dovute ai cambiamenti storico-politici. È la canzone che inizia *Tre donne intorno al cor mi son venute* e che va letta in senso allegorico: le donne rappresentano, verosimilmente, tre aspetti della giustizia (quella di Natura, quella tra popoli diversi e quella in una stessa comunità), personificati in «Drittura» e le sue due figlie. Drittura si lamenta del loro stato miserando con Amore, in questo caso non l’Eros bensì il Desiderio del bene, il quale, mosso da compassione, prospetta un futuro riscatto all’insegna della rinascita delle virtù. Dopo questa parte interviene in prima persona il poeta, che proclama (vv. 73-80 e 88-90):

> Ed io ch’ascolto nel parlar divino
> consolarsi e dolersi
> così alti dispersi
> l’essilio che m’è dato onor mi tegno:
> che se giudicio o forza di destino
> vuol pur che ’l mondo versi [cambi]
> li bianchi fiori in persi [neri],
> cader co’ buoni è pur di lode degno. […]
>
> Onde, s’io ebbi colpa,
> più lune ha volto il sol poi che fu spenta,
> se colpa muore perché l’uom si penta.

Qui è chiara la volontà di sottolineare, in un contesto di totale sovvertimento della giustizia, la coerenza dell’esiliato, il quale preferisce restare nella sua condizione, nonostante il peso da sopportare, che piegarsi a compromessi. Tutto farebbe pensare a un testo scritto tra il 1302 e il 1303, comunque nella prima fase dell’esilio: il pentimento, se mai ci fu una colpa (quella per cui Dante è stato condannato all’esilio era un pretesto), comunque ormai è arrivato e sarebbe giusto togliere la punizione.

Nell’insieme il testo risulta coerente sino alla prima conclusione, ossia al primo congedo; dopodiché però vari manoscritti antichi ne presentano un secondo, molto meno fiero (vv. 101-107):

> Canzone, uccella [caccia gli uccelli] con le bianche penne;
> canzone, caccia con li neri veltri,
> che fuggir mi convenne,
> ma far mi poterian di pace dono.
> Però nol fan, ché non san quel ch’io sono:
> camera di perdon savio uom non serra,

ché perdonare è bel vincer di guerra.

Qui sembra ormai chiaro che Dante prospetta un'unica soluzione per sé, quella del perdono da parte di chi potrebbe donargli la pace: ossia da parte dei neri ancora al potere a Firenze, da cui è dovuto fuggire ma dove sarebbe pronto a tornare, se solo riuscisse a far capire «quel che è» adesso. Il fatto che la canzone debba andare a caccia di uccelli con i bianchi («le bianche penne»), e invece di selvaggina con i neri («li neri veltri»), dimostra una remissività che, se pure non presuppone un completo distacco dalla propria fazione, risulta apertamente finalizzata alla riammissione nella città natale.

Difficile definire una data esatta per questo secondo congedo, ma sarebbe molto verosimile collocarlo nella seconda metà del 1304; a conforto di questa ipotesi viene la testimonianza dell'umanista Leonardo Bruni (1370-1444), il quale scrisse una sua *Vita di Dante* (ca. 1436) basata in parte su documenti visionati direttamente a Firenze: tra questi, spicca un'epistola ora perduta, dall'attacco biblico «Popule mee, quid feci tibi?» («Popolo mio, che male ti ho fatto?»), in cui il poeta chiedeva effettivamente perdono, rievocando alcuni episodi della sua vita antecedenti al priorato e puntualizzando la correttezza dei suoi atti tra il 1300 e il 1301. Si tratta di notizie indirette, ed è vero che anche Bruni, come Boccaccio, fornisce dettagli sicuramente errati soprattutto riguardo alle cronologie; resta tuttavia probabile che col 1304 Dante decida di impegnarsi in opere letterarie e non in azioni politiche e meno che mai militari. Ma di questa fase non scrisse nulla nel poema, e comunque la sua situazione cambiò più volte nel giro di pochi anni, specie dopo ulteriori e importanti eventi che accaddero intorno al 1307.

Un poeta-filosofo per i laici

Prima di quell'anno, Dante di sicuro inizia un ambizioso dittico in prosa, composto dal *Convivio* e dal *De vulgari eloquentia*. Bisogna innanzitutto sottolineare che l'enorme rilievo della *Divina commedia*, e al limite quello della *Vita nova* e di parte delle *Rime*, hanno contribuito a far porre in subordine, almeno a livello scolastico, l'importanza di due trattati come questi. Il *Convivio*, ovvero il banchetto sublime della conoscenza divina da cui i mortali possono ricavare briciole di saggezza (le briciole che si staccano dal «pane de li angeli»), doveva affrontare in quindici libri (per la precisione «trattati») argomenti di grande importanza etica e filosofica, tentando per la prima volta di applicare al fiorentino volgare le regole della grande prosa latina, e seguendo i procedimenti sillogistici per la determinazione delle questioni poste, sempre a partire da canzoni dello stesso Dante. Un esempio precoce di «filosofia per i laici», grazie alla quale egli contava di presentarsi non più come poeta d'amore, famoso per la *Vita nova* (menzionata nel testo stesso come opera giovanile), bensì come dotto conoscitore sia delle regole letterarie, sia

dei grandi problemi filosofici, in grado quindi di fornire consigli, notizie, dimostrazioni specialmente ai signori che dovevano governare con giustizia e magnanimità: non a caso il quarto trattato affronta sistematicamente la questione di cosa sia la nobiltà, a partire dalla citata canzone *Le dolci rime…*, in origine scritta probabilmente nel 1295, di certo senza che Dante pensasse già a un ampio commento.

Il *De vulgari eloquentia* invece discute, in latino, su come ottenere una lingua perfetta a partire dai tanti volgari parlati in Italia, ovvero dai «dialetti» (termine, come si è detto, tecnicamente improprio) che Dante aveva avuto modo di ascoltare direttamente in tante località d'Italia dove aveva soggiornato, o magari tramite il contatto con altri esuli o viaggiatori. La teorizzazione deriva da un'acutissima analisi delle varietà linguistiche, ma punta poi a raggiungere un effettivo volgare «illustre», diverso dal latino (che per Dante era una grammatica creata dai letterati, non una lingua naturale), e peraltro dotato di una sua autentica nobiltà, se accuratamente selezionato. Questa opzione, secondo Dante, era stata già impiegata da alcuni fra i maggiori poeti moderni, in provenzale e poi in volgare italico, solo che non tutti avevano raggiunto l'eccellenza: tra questi, spiccavano nell'ambito della poesia d'amore Cino da Pistoia, e nella poesia morale «amicus eius», ossia il suo amico Dante Alighieri.

Come si comprende anche da queste rapide sintesi, il progetto d'insieme è ambiziosissimo: se portato a compimento, il *Convivio* avrebbe avuto una mole paragonabile a quella delle maggiori *Summae* scolastiche, e avrebbe di sicuro surclassato generiche enciclopedie come il *Tresor* di Brunetto Latini. Dal canto suo, il *De vulgari*, interrotto al capitolo 14 del secondo libro, già così produce un'analisi linguistico-stilistica senza paragone nei secoli precedenti, ma di fatto diversa anche da alcuni trattati latini di Cicerone o di Quintiliano, che Dante poteva almeno in parte aver studiato. Alla base di molte sue riflessioni sta la conoscenza, ormai piuttosto ampia e puntuale, delle opere aristoteliche, lette con l'ausilio di commenti autorevoli come quelli di Alberto Magno o di Tommaso d'Aquino, ma non senza affondi del tutto personali, specie nel *De vulgari*.

Dei due testi, probabilmente Dante iniziò a scrivere per primo il *Convivio*, che al suo interno cita l'altro come «uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza» (*Conv.* i, v, 10), sebbene poi sulle specifiche stesure non si possa dire molto, salvo che appare probabile, considerando numerosi indizi cronologici interni ed esterni, che il libro filosofico sia stato iniziato e proseguito tra il 1304 e il 1307, quello linguistico-stilistico almeno tra il 1305 e il 1306. Di certo, entrambi fanno espliciti riferimenti alla situazione ormai lunga di esilio ed è possibile che la loro genesi dipenda da una condizione priva di qualunque prospettiva concreta di rientro per il poeta, se non eventualmente acquisendo un nuovo prestigio letterario e filosofico, ma al di fuori del circuito universitario nel quale comunque Dante non si poteva inserire in quanto non «laureato»; tuttavia, la discussione in latino sul volgare illustre non era fuori luogo in ambienti colti come quello bolognese.

Caratteristiche del Convivio

Non è possibile esporre nel dettaglio la trattazione del *Convivio*, ma occorre sottolineare alcuni suoi aspetti fondamentali per coglierne la rilevanza. Dante decide di riproporre per un pubblico ampio, di uomini e donne dai cuori «gentili» (ossia nobili) ma non canonicamente colti, quanto aveva acquisito nel campo della conoscenza in senso lato, e delle questioni filosofiche in particolare. Quest'opera da maestro laico non contrasta con la dottrina cristiana, sempre rispettata nei suoi fondamenti, ma si distanzia esplicitamente dalla fase della *Vita nova*, tanto che Beatrice viene evocata per sancirne la lontananza: ora è il momento dell'esaltazione della Donna Gentile, adesso diventata per via allegorica la Filosofia stessa. Dunque, Dante si pone al servizio di questa nuova protettrice, ed esalta il suo ruolo per la comprensione di tutti gli aspetti della realtà: il precetto generale viene enunciato sin dall'apertura dell'opera e recita «Sì come dice lo Filosofo [Aristotele] nel principio della Prima Filosofia [la *Metafisica*], tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere».

Per il poeta che aveva cominciato a indagare questioni morali e politiche, dopo aver sostenuto che l'unico argomento adatto per le liriche in volgare era l'amore, si tratta di un inizio molto significativo: Dante si vuole presentare come effettivo praticante di filosofia, in grado di fornire insegnamenti giusti e motivati anche in volgare, scelta del tutto inusuale in un contesto «disciplinare» in cui sarebbe stato consueto l'uso del latino. Questo poeta-filosofo promette di esporre riflessioni su temi fondamentali, dalla nobiltà alla giustizia alla liberalità, in un'opera che non sarà caratterizzata da un accumulo enciclopedico confuso, bensì da una rigorosa partizione: ogni libro o trattato comincerà col riproporre una canzone dantesca, magari scritta già da parecchi anni, ma ora spiegata con metodo allegorico, ossia con riferimenti al suo significato profondo e non solo a quello letterale, grazie a un ampio e rigoroso commento, simile a quello riservato appunto ai testi filosofici o morali di grande importanza.

La struttura doveva essere ricca di simmetrie: quindici libri complessivi, uno di proemio e quattordici di commenti a canzoni (si cominciava con *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, *Amor che nella mente mi ragiona* e *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*), ciascuno dei quali diviso in quindici capitoli o in multipli di quel numero. Dante insomma aveva ideato un'architettura che gli avrebbe consentito di organizzare un'esposizione su grandi temi e problemi etico-filosofici seguendo la configurazione delle sue poesie, che quindi avrebbero acquisito da questa collocazione in un «macrotesto» una serie di implicazioni spesso non rinvenibili nella lettera: esse però si rivelavano dotte e quindi idonee a collocarlo tra i poeti-teologi, cioè fra quei poeti che non usavano solo belle menzogne ma svelavano, al di là della bella esposizione, i sensi profondi del reale, grazie alla competenza filosofica e, ovviamente, alla fede cristiana.

Di fatto questa impostazione viene applicata con coerenza soltanto nel quarto trattato dell'opera, dove però il metodo allegorico non serve più a giustificare versi

o immagini della canzone *Le dolci rime…*, che in effetti espone le sue idee sulla nobiltà senza ricorrere a sovrasensi, bensì a reinterpretare le azioni di personaggi antichi e moderni, come Catone l'Uticense (il futuro guardiano del Purgatorio), e addirittura Enea, di cui viene commentato il viaggio nell'Averno in rapporto alle varie età della vita, con parole che mostrano più di un contatto con il poema:

> E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, nella parte de lo Eneida ove questa etade si figura: la qual parte comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro dello Eneida. E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazione, elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto dell'Eneida scritto è! Quanto spronare fu quello, quando esso Enea sostenette solo con Sibilla a intrare nello Inferno a cercare dell'anima di suo padre Anchise, contra tanti pericoli, come nel sesto della detta istoria si dimostra! Per che appare che, nella nostra gioventute, essere a nostra perfezione ne convegna «temperati e forti». E questo fa e dimostra la buona natura, sì come lo testo dice espressamente (*Conv.* iv, xxvi, 8-9).

Proprio in questo ultimo libro-trattato pervenutoci, scritto fra il 1306 e il 1307, cominciano a farsi strada molti aspetti non compatibili con una trattazione specificamente filosofica: sempre più frequenti sono le digressioni autobiografiche, gli accenni alla realtà politica e ai vari signori nobili o ignobili conosciuti spesso di persona, mentre non mancano i riferimenti e le immagini («la selva erronea di questa vita»; «lo cavallo […] senza lo cavalcatore» ecc.) che torneranno ben presto nel poema.

Ma non si possono trarre conclusioni immediate da questa situazione. Quel che si può dire di sicuro è che Dante, arrivato a sistematizzare il suo concetto di nobiltà, purtroppo inapplicabile a molti governanti da lui conosciuti in Italia, sogna ormai di veder rinascere a pieno titolo il Sacro Romano Impero alla guida di un unico e magnanimo individuo, l'imperatore in quanto figura ideale. Un'opera dedicata alla ricerca della verità, fondata su un commento filosofico di poesie in parte reinterpretate in parte già incentrate su temi morali, perde progressivamente la sua spinta, forse anche, come vedremo meglio, per una serie di nuovi fatti biografici, che traspaiono soprattutto nell'ultima parte condotta a termine.

Caratteristiche del De vulgari eloquentia

L'altro pannello del dittico in cantiere dopo il 1304 è costituito da quel *De vulgari eloquentia* che, pur nella sua brevità (ce ne rimangono due libri, il secondo, come si è detto, interrotto al capitolo 14), presenta elementi di grande originalità. Mentre commenta le sue canzoni in una prospettiva filosofica, Dante comprende che deve

giustificare la scelta del volgare anche da un punto di vista teorico, sostanzialmente per opporsi a coloro che ritenevano la lingua naturale inadatta ad affrontare grandi questioni in genere discusse in latino. In realtà, dato che i vari volgari sono naturali, ossia parlati spontaneamente dai bambini, sono anche per Dante più vicini alla perfezione divina perché la Natura è figlia di Dio, mentre le Arti solo nipoti: e il latino o il greco (pochissimo noto a Dante) sono lingue artificiali, grammatiche non parlate direttamente da tutti gli uomini, bensì dai dotti che le apprendono con lo studio. Siccome il volgare è dunque, da questo punto di vista, più nobile del latino, si deve cercare di esaminare il suo buon uso, ossia l'*eloquenza* che consente di praticarlo bene in vari generi di discorso e in opere letterarie. Per primo, Dante si pone il problema di come giustificare e raggiungere la superiorità di un certo uso selettivo del volgare, che superi la sua variabilità storica e geografica (in Italia così come in tutta l'Europa neolatina), e consenta di scrivere a un livello «illustre», adatto quindi ai contesti più elevati, come potrebbe essere una nuova curia imperiale.

Dante pensa al grande modello dei poeti attivi alla corte dell'imperatore Federico ii nel Sud d'Italia, ma più in generale inserisce l'analisi dell'eloquenza in volgare in una sua personale ricostruzione dello sviluppo dei linguaggi addirittura dalla creazione e poi attraverso la diaspora babelica, che può e deve essere superata. Il latino costituisce una soluzione forte ma ristretta; un volgare illustre (illuminato e illuminante), comprensibile intanto a tutte le persone nate nel territorio italiano, potrebbe essere adeguato per superare le divisioni campanilistiche, e di sicuro per veicolare i temi idonei alla poesia elevata, l'amore, la guerra e la virtù. Quest'ultimo ambito è quello in cui ora si vuole collocare il poeta, che nel *Convivio* sta commentando le sue canzoni intese in senso morale, mentre lascia in subordine, senza cancellarla, la sua ampia produzione su temi d'amore, adesso affrontati specialmente dall'amico Cino da Pistoia.

In sostanza, il *De vulgari* serve direttamente a Dante per giustificare gli aspetti linguistico-stilistici delle sue canzoni, anche attraverso la selezione di un gruppo di poeti di alto valore in Italia (oltre a Cino, almeno Guido Cavalcanti, però ormai trattato con distacco, e Guido Guinizelli, bolognese, morto già nel 1276) e tra i provenzali. Cita espressioni o parti di testi in volgare e le commenta in latino: si rivolge senz'altro a un pubblico di dotti che però non disdegnano di praticare il volgare. Probabilmente questo tipo di pubblico si trovava soprattutto a Bologna e ciò ha fatto ipotizzare un soggiorno prolungato in quella città, magari tra il 1304 (seconda metà) e il 1306 (primi mesi). Non se ne hanno tracce sicure e in quel periodo probabilmente Dante soggiornò pure altrove. È vero però che, mentre il *Convivio* mirava a raggiungere un pubblico di persone nobili, prima di tutto d'animo, presenti potenzialmente un po' ovunque, un trattato tecnico e a tratti davvero originalissimo come il *De vulgari* poteva ricevere un'adeguata attenzione solo dove, per esempio nelle università, si discuteva di poetica e di retorica, quindi anche di usi stilistici (certo, del latino molto più che del volgare).

Comunque, quest'opera fu interrotta quasi sicuramente prima del *Convivio*.

Dante pensò per un periodo di condurle avanti in parallelo, con l'obiettivo di ottenere alla fine un grande commento filosofico di un ampio gruppo delle sue canzoni e una giustificazione tecnica del suo uso linguistico-stilistico, e più in generale dei vari usi del volgare in testi poetici (oltre che delle canzoni avrebbe parlato di altri tipi di componimenti, non solo in stile tragico), inquadrati in una storia linguistica che rimandava addirittura alla creazione e alle prime parole di Adamo (un tema poi riaffrontato, su altre basi, in *Par.* 26). Riesce a fornire una sua «mappa» linguistica solo accennando alle variazioni tra i dialetti italici a lui noti, ma quello che gli interessa è in effetti raggiungere il livello supremo, quello del volgare illustre:

> Poiché il volgare italiano è frammentato in tante varietà dissonanti, mettiamoci sulle tracce della lingua più decorosa d'Italia, la lingua illustre; e per aprire alla nostra caccia un sentiero transitabile, cominciamo con l'estirpare dal bosco cespugli intricati e rovi. […]
> Dunque, avendo raggiunto ciò che cercavamo, definiamo volgare illustre, cardinale, aulico e curiale in Italia quello che è di ogni città d'Italia e non sembra essere di nessuna, e con il quale tutti i volgari municipali degli italiani si misurano, si soppesano e si confrontano (*dve* i, xi, 1 e xvi, 6; traduzione di Mirko Tavoni).

La ricerca di quanto è supremo viene perseguita da Dante all'interno delle opere poetiche scritte da lui o da altri. Se fosse giunto a compimento, il dittico *Convivio-De vulgari* lo avrebbe probabilmente già fatto collocare tra gli scrittori più colti e acuti del suo tempo: però mancava ancora quella forza d'urto che poi sarà essenziale nel poema, generata da un nuovo tipo di narrazione in versi, al cui interno possono fondersi sia i temi amorosi, sia quelli filosofici, sia l'esperienza biografica.

In Lunigiana: Dante mediatore di pace

Dopo tante congetture, finalmente con gli inizi del 1306 abbiamo qualche segnale piuttosto sicuro degli spostamenti di Dante. Proveniente forse dal Veneto o forse da Bologna, da dove nel febbraio-marzo erano stati cacciati guelfi bianchi e ghibellini, Dante stesso ci fa sapere di essere giunto presso le dimore dei marchesi Malaspina, signori della Lunigiana divisi al loro interno in due rami principali (Spino secco e Spino fiorito), e poi in numerosi piccoli feudi. Infatti la perifrasi astronomica usata in *Purg.* 8, vv. 133-139, relativamente precisa, fa ipotizzare che l'approdo avvenne ai primi di aprile del 1306, ma non è sicura la località esatta, forse Mulazzo o Villafranca in Lunigiana: l'invito probabilmente venne dal marchese Franceschino (ca. 1275-1320) del ramo dello Spino secco e di simpatie guelfe bianche, protettore di letterati, come già era tradizione per la sua famiglia sin dai tempi dei provenzali.

Secondo varie attestazioni antiche (ma non risalenti all'autore), Dante avrebbe avuto rapporti stretti anche con il marchese Moroello di Giovagallo (1268 ca.-1315), marito della genovese Alagia Fieschi (ricordata poi nel canto 19 del *Purgatorio*) e forte condottiero vicino ai guelfi neri. Peraltro nella prima metà del 1306 Moroello era impegnato a domare definitivamente Pistoia, per vari anni nelle mani dei bianchi, e quindi risulta più probabile che i rapporti con Dante fossero tenuti da Franceschino, che poi sostenne altri poeti come Sennuccio del Bene e Cino da Pistoia.

Proprio quest'ultimo, dopo varie corrispondenze intercorse sin dal periodo della *Vita nova*, torna a scrivere a Dante e a un marchese Malaspina per discutere di nuovo questioni d'amore. Sebbene non sia nemmeno in questo caso facile datare i testi, lo scambio del sonetto *Cercando di trovar minera in oro*, proposto da Cino, con quello di risposta *Degno fa voi trovare ogni tesoro*, composto da Dante per conto del marchese, può essere assegnato al 1306 con buona probabilità. Fra l'altro i due ripropongono, qui e in altri testi cronologicamente contigui, temi tipici della poesia di fine Duecento, come la possibilità di amare con uguale intensità due donne diverse o i modi per consolarsi della durezza dell'amata o la volubilità amorosa: questa viene rinfacciata a Cino, da sempre abituato a cambiare, e anzi Dante mostra segni di insofferenza riguardo al ripetersi di situazioni già tante volte affrontate nei loro scambi.

Di fatto nel corso del 1306 Cino è verosimilmente riuscito a rientrare nella sua Pistoia, mentre Dante resta in esilio senza concrete prospettive. In Lunigiana poteva continuare la stesura del suo *Convivio*, magari procurandosi qualche testo filosofico nella vicina Lucca, ma deve aver lasciato da parte il *De vulgari*, dove la poesia di Cino compariva ancora senza commenti limitativi. Appunto il ruolo di poeta-filosofo e distaccato dagli intrighi amorosi era compatibile con quanto gli veniva richiesto dai signori che lo ospitavano, i quali di sicuro impiegarono pure le sue competenze come mediatore per arrivare a un accordo su una questione di politica locale da tempo insoluta.

Il vescovo di Luni, Antonio Nuvolone da Camilla, difendeva da molti anni la sua giurisdizione dagli assalti, anche armati, di molti vicini, fra cui appunto i Malaspina. Ormai anziano, nel 1306 era disposto a un accordo, che fu concertato soprattutto da Franceschino, con Dante come suo procuratore (il testo latino, molto semplice, recita: «Magnificus vir dominus Francischinus marchio Malaspina fecit, constituit et ordinavit suum legitimum procuratorem, actorem, factorem et nuncium specialem Dantem Alegerii de Florentia» ossia «Il magnifico signore marchese Franceschino Malaspina elesse, decretò e incaricò suo legittimo procuratore, intermediario, garante e nunzio speciale Dante Alighieri di Firenze»). La mattina del 6 ottobre si avviarono le pratiche a Sarzana, dopodiché nel vicino castello di Castelnuovo Magra, sede vescovile, furono firmati gli accordi di pace: molto probabilmente Dante preparò un'introduzione, detta *arenga*, nella quale faceva riferimento a testi classici, come le *Varie* di Cassiodoro, per illustrare la scelta di arrivare dopo parecchi anni a un accordo duraturo.

Si tratta di un dato rilevante, al di là dell’importanza locale dell’evento, perché ci garantisce che la presenza di Dante presso signori di piccoli centri, come quelli malaspiniani in Lunigiana, si giustificava anche per la sua competenza in campo diplomatico e amministrativo, se non strettamente giuridico, e naturalmente per periodi più o meno lunghi il suo aiuto poteva risultare utile. Nel caso di Franceschino, ed eventualmente di Moroello di Giovagallo, di sicuro si aggiunse il rispetto e l’interesse per l’attività di poeta e di filosofo, che Dante poté svolgere con buona autonomia in quei luoghi.

In Casentino: una folgorazione amorosa

Dalle terre dei Malaspina però si dovette allontanare nel corso del 1307, e in questo caso torniamo a dover proporre una serie di congetture, peraltro molto importanti nell’economia della produzione dantesca. Innanzitutto, dopo alcuni mesi completamente oscuri, Dante scrive un’epistola (la quarta di quelle attualmente note) a un Malaspina (sembrerebbe Moroello di Giovagallo, ma potrebbe trattarsi anche di altri), con il quale si scusa per non aver mandato notizie da parecchio tempo, adducendo a sua giustificazione il fatto di essersi follemente innamorato, come dimostra un testo allegato alla missiva. Gli interpreti sono quasi concordi nel ritenere che si tratti di una canzone, *Amor, da che convien pur ch’io mi doglia*, detta «montanina» perché così appellata nel testo. È appunto il resoconto di un amore nato come per folgorazione, con la donna in veste di agente di un dio potente e terribile, in grado di soggiogare il libero arbitrio e di costringere alla disperazione: tutto ciò sarebbe avvenuto negli Appennini vicino all’Arno, quindi nella zona del Casentino, dove infatti Dante soggiornò a più riprese durante l’esilio, ospite di vari signori della casata dei conti Guidi.

Ora, benché i problemi interpretativi non manchino, è plausibile che la canzone riprenda alcuni stereotipi dell’amore «folle», secondo moduli provenzali e cavalcantiani, mentre la lettera al Malaspina li impiega ma con un tono ben diverso, ironico e autoironico, quasi che il poeta dovesse riconoscere che, quando Amore sprigiona tutta la sua potenza, non c’è modo di resistergli: esattamente il contrario di quanto Dante aveva sostenuto con Cino nella corrispondenza di cui abbiamo parlato sopra, di sicuro nota in ambito malaspiniano e in particolare a Franceschino. Se così è, il testo dell’epistola dovrebbe risalire alla seconda metà del 1307 mentre la canzone potrebbe anche essere precedente e riadattata, oppure scritta secondo moduli ormai stereotipati per introdurre il tema della folgorazione erotica.

Ma perché Dante sarebbe andato in Casentino in quell’anno e perché poi avrebbe ripreso i contatti con i Malaspina? Qui bisogna ricordare un evento che non trova molto spazio nelle biografie dantesche e che invece potrebbe aver avuto un effetto non irrilevante. Si tratta dell’ultimo tentativo dei guelfi bianchi e dei

ghibellini di rientrare a Firenze, questa volta sotto la guida del potente cardinale Napoleone Orsini, legato del nuovo papa Clemente v (eletto il 5 giugno 1305), che dal 1306 s'interessò delle contese aperte in Toscana, Emilia e Romagna e tentò varie vie per arrivare a pacificazioni durature. Nella primavera del 1307 Orsini chiamò a raccolta gli esiliati di Firenze perché si riunissero appunto tra Arezzo e il Casentino, sperando di ottenere un accordo. Si mossero in molti e, almeno per seguire da vicino la situazione, è probabilissimo che anche Dante abbia voluto spostarsi in quelle zone.

Purtroppo però, per varie indecisioni, pure questo tentativo fallì miseramente, e nel luglio del 1307 i bianchi e i ghibellini che si erano riorganizzati e riuniti furono nuovamente dispersi. A questo punto per Dante era chiaro che non ci sarebbero più state possibilità di rientrare in patria, almeno per un lungo periodo, e infatti chiude la canzone *Amor, da che convien…* con un saluto pressoché definitivo a Firenze (vv. 76-84):

> O montanina mia canzon, tu vai:
> forse vedrai Fiorenza, la mia terra,
> che fuor di sé mi serra,
> vota d'amore e nuda di pietate.
> Se vi vai dentro, va dicendo: «Omai
> non vi può fare il mio fattor [il poeta] più guerra:
> là ond'io vegno una catena il serra
> tal, che se piega vostra crudeltate,
> non ha di ritornar qui libertate».

L'immagine della «catena d'amore» che impedisce al poeta di tornare nella sua patria è chiaramente retorica (sebbene un qualche vago fondamento riguardo a questo amore fugace in Casentino possa esserci). Di fatto, dalla seconda metà del 1307 Firenze risulta irraggiungibile e Dante dovette augurarsi di rientrare presto nelle zone che lo avevano accolto più benevolmente, e che gli avevano consentito di procedere nelle sue scritture, forse anche grazie al supporto di libri e codici reperibili a Lucca. Ma il tornare in quelle terre, presentandosi come uomo dotto che è caduto nella prigionia d'amore, oltretutto senza più speranze immediate per un rientro nella città natale, doveva in effetti costituire una situazione molto pesante per il poeta. Ed è probabile che in questo periodo maturi la decisione più importante di tutta la sua vita.

Il (ri)avvio della Divina commedia

Non abbiamo notizie sicure riguardo al periodo successivo, tuttavia molti critici danno peso a un segnale indiretto: il 21 ottobre del 1308 è testimone di una

compravendita a Lucca Giovanni Alighieri, che recentemente, lo abbiamo già detto, è stato riconosciuto come uno dei figli legittimi di Dante. Siccome non sembra probabile, anche per mere ragioni di età, che Giovanni fosse direttamente interessato alla trattativa, gli studiosi pensano che sia andato a Lucca proprio per aver occasione di vedere il padre, che verosimilmente tra il 1307 e il 1308 si collocò di nuovo nella Toscana occidentale.

L'interpretazione (come al solito, parliamo di interpretazioni) è plausibile e comunque un soggiorno di Dante in Lucchesia è garantito dai riferimenti molto specifici alle tradizioni locali che troviamo in vari canti della *Divina commedia*. Ma, per quanto si diceva, il periodo tra il 1307 e il 1308 sembra decisivo pure per la scrittura stessa del poema.

Dante non vede più alcuna strada praticabile per rientrare a Firenze. Si trova inoltre in difficoltà a proseguire il *Convivio*, lontanissimo dalla conclusione e legato a una sua presentazione come poeta-filosofo smentita nei fatti dal nuovo innamoramento in Casentino: vero o letterario che sia, esso introduce un fattore, la folgorazione erotica, tale da minare il libero arbitrio e quindi in grado di vanificare ogni costruzione razionale per governare le passioni. È, non a caso, la situazione in cui dice di essersi trovata Francesca da Rimini: il celebre verso «Amor ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf*. 5, v. 103) vuole appunto indicare che il terribile dio non permette a chi è amato di non riamare a sua volta.

Forse proprio in quel torno di tempo gli sono stati restituiti alcuni canti di un poema iniziato prima dell'esilio. Se i canti erano quattro, ed erano già stati divulgati, Dante poteva decidere di riprendere esattamente da quel punto: e il primo nuovo canto sarebbe quello dei lussuriosi morti tragicamente, dei tempi antichi (come Didone) e però pure dei tempi recenti, come i due cognati Francesca e Paolo Malatesta di cui può aver conosciuto la vicenda durante un suo soggiorno in Romagna (o, secondo qualche studioso, anche prima).

Le cose possono essere andate così o forse in modo un po' diverso. L'ipotesi di una ripresa del poema, in questo contesto biografico e storico, è la più probabile tenendo conto di tutti gli elementi a disposizione: tuttavia non può essere confermata in modo assoluto. Sta di fatto però che Dante capisce che la fase del *Convivio* è tramontata, così come quella della lirica d'amore o morale. Un racconto prolungato scritto in terzine di endecasillabi, disposte secondo uno schema da lui stesso inventato, gli risulta ben più ricco di potenzialità. La narrazione di un viaggio nell'Aldilà può consentire di parlare di grandi personaggi del passato nonché di vicende recenti o recentissime. Può indurre a emulare i sommi poeti, persino Virgilio, e può consentire di introdurre, progressivamente, temi etici e filosofici: addirittura, in Paradiso, nei canti si potranno affrontare questioni teologiche che sarebbero dovute rimanere fuori dal suo pur ampio trattato filosofico.

Ma appunto, nel Paradiso la guida tornerà a essere Beatrice. Superata la fase più laica dell'amore per la Donna Gentile-Filosofia, Dante torna ad affidarsi alla sua prima ispiratrice, decidendo definitivamente di abbandonare ogni altro argomento

(compreso quello dell’ultimo traviamento amoroso) per arrivare finalmente a ritrovarla, prima di tutto come beata della corte di Dio, come donna-angelo, come fonte di verità. Nel periodo dopo l’esilio, Beatrice era rimasta in subordine: ora, nel punto più basso della parabola, Dante riprende l’opera in suo onore, che però comprende adesso una completa ricapitolazione della sua creatività come poeta e come intellettuale cristiano.

4. Tra Inferno e Purgatorio
La storia e l’illusione del nuovo Impero (1307-1313)

Il poema che chiamiamo Commedia (ma il titolo forse non è d’autore)

Il poema che, almeno dal xvi secolo, viene chiamato *Divina commedia* (l’aggettivo risale però a Boccaccio), oppure più di recente di nuovo *Commedia* o *Comedìa*, probabilmente non aveva questo titolo. È vero che Dante parla di «questa comedìa» o di «mia comedìa» in due passi dell’*Inferno* (16, v. 128 e 21, v. 2), ma in questi casi l’indicazione è di genere-stile. Ce lo garantisce il fatto che Dante stesso fa definire al suo Virgilio-personaggio «tragedìa» (*Inf.* 20, v. 113) l’opera che invece si intitola *Eneide*: e infatti viene sempre nominata così nei testi danteschi. Ma nel poema Dante ha voluto mettere a confronto diretto il testo epico più importante del mondo antico (non erano diffusi i testi omerici), ovvero una grande opera scritta in stile elevato (o *tragico*), con la sua nuova, che avrebbe dovuto descrivere tutto l’Aldilà cristiano, diventando addirittura superiore alle opere antiche, ma che per il momento era ancora scritta in stile basso (o *comico*), a causa dell’argomento, la condizione infernale.

Un’indiretta conferma del fatto che la parola «comedìa» non doveva essere intesa come un titolo viene dal *Paradiso*. Infatti, nel finale dell’ultima cantica, Dante di nuovo si riferisce a tutta la sua opera, però questa volta la definisce «sacrato poema» (*Par.* 23, v. 62) o «poema sacro» (*Par.* 25, v. 1), riprendendo termini già usati per l’*Eneide* ma ora da riferire appunto al nuovo poema cristiano, che non è più una commedia o una tragedia ma semmai un canto divino (*teodia*). Non si tratta neppure in questo caso di un titolo, però va tenuto presente che il poema sacro, nel suo insieme, poteva contenere parti da *comedìa*, mentre non è possibile il contrario.

Come mai allora il poema venne ben presto definito *Commedia* o *Comedìa* (seguendo la pronuncia pseudogreca adottata da Dante)? Probabilmente, come vedremo, Dante morì prima di aver diffuso il *Paradiso* e prima di aver dato un titolo generale (se lo voleva dare: non era un obbligo nel mondo antico e infatti la stessa *Eneide* venne chiamata così dai suoi lettori). Ma sinché erano diffuse solo le prime due cantiche, chiamate da molti semplicemente *Inferno* e *Purgatorio*, non

esisteva il problema, vista la coerenza stilistica con l’indicazione di genere «commedia», che invece divenne insufficiente e depistante quando si ebbe la trilogia completa. A quel punto prevalse l’indicazione d’autore data all’interno dell’*Inferno*, cantica letta ampiamente e assai popolare, senza considerare quanto abbiamo sopra notato: molti fra i primi interpreti si stupivano di un titolo che non corrispondeva a tutta la materia e che oltretutto indicava un genere-stile anziché un singolo oggetto (un po’ come se un romanziere intitolasse una sua opera «Narrativa»), tuttavia persino Boccaccio lo accettava appunto basandosi sui passi sopra citati, dove invece di sicuro non si ha un’indicazione di titolo (che d’altronde sarebbe stranissima perché data non all’inizio o alla fine, come normale, ma in punti casuali del testo).

A questo si aggiunsero poi documenti considerati autentici ma invece, molto probabilmente, apocrifi, come la celebre *Epistola a Cangrande*, su cui torneremo. Ma oggi, dopo tanti tentativi anche moderni di giustificare l’intitolazione ormai consueta, possiamo forse accettare senza problemi che un titolo d’autore manchi, e che semmai ha più senso identificarlo con «poema sacro» piuttosto che con «commedia», se consideriamo che lo stile del *Paradiso* è in effetti molto più complesso di quello delle precedenti due cantiche, come lo stesso autore riteneva. Possiamo continuare a usare il titolo forse più suggestivo e diffuso, *Divina commedia*, tenendo ben presente che non risale all’autore, ma in qualche modo dà conto della natura straordinaria dell’opera.

L’inizio del viaggio ultraterreno (25 marzo 1300)

Al di là dei tempi di composizione, quando comincia l’azione nel testo della *Divina commedia*? Pure su questo esistono due opinioni discordanti: la prima, attualmente più diffusa, fa coincidere l’inizio del viaggio nell’Aldilà con l’entrata nel venerdì santo del 1300, che cadeva l’8 aprile secondo il computo della Pasqua mobile. Tuttavia, questa data era poco memorabile, proprio perché diversa anno per anno, mentre per un fiorentino era ben più significativa un’altra data, quella del 25 marzo, secondo la tradizione cristiana giorno dell’incarnazione ma anche della reale crocifissione di Gesù: a Firenze era quello il Capodanno, quindi Dante entrò nel suo trentacinquesimo anno di vita appunto il 25 marzo del 1300.

In questa data molti commentatori antichi individuavano senza dubbi il giorno iniziale del viaggio, tanto è vero che uno di questi, Guido da Pisa, segnalò che un dannato lucchese, Martino di Vitale, detto Bottaio, era morto il 26 marzo e in effetti il suo arrivo all’Inferno sembra raccontato «in diretta» nel canto 21 (vv. 29 ss.). Pochi versi più avanti (112-113) il diavolo Malacoda ricorda che il giorno prima, per l’esattezza cinque ore dopo rispetto al momento in cui parla (alle 12, mentre nel momento dell’azione sono le 7), erano passati 1266 anni dalla discesa di Cristo agli Inferi: essendo egli spirato nel trentaquattresimo anno, di nuovo la datazione è

precisa solo se si fa riferimento alla data «reale» della morte.

Ma pure un riferimento contenuto in *Purg.* 2, vv. 98-99 ci conferma indirettamente la datazione: questa volta è il musico Casella, amico personale di Dante, a ricordare che da tre mesi l'Angelo che traghetta le anime destinate al Purgatorio le accoglie tutte senza indugi. In effetti, dal Natale del 1299 era stato fatto iniziare retroattivamente il primo giubileo della storia cristiana: il 22 febbraio del 1300 Bonifacio viii emanò la bolla *Antiquorum habet…*, con la quale sancì la possibilità di ottenere indulgenze grazie a un pellegrinaggio nei luoghi santi, in particolare a Roma, nel primo anno di ogni secolo. Se le parole di Casella sono pronunciate il 27 marzo (giorno della Pasqua assoluta), risultano assai precise, molto meno se le si attribuisce al 10 aprile.

Quest'ultima indicazione serve comunque a rispondere a un'ulteriore ipotesi, e cioè che Dante si riferisca non al 1300 ma al 1301, perché molti dei riferimenti astronomici disseminati nel corso del poema corrispondono in effetti a quest'ultimo anno. Ma in questo caso si tratta di una serie di dati ricavati erroneamente dai repertori impiegati dal poeta, come l'almanacco di Profazio Giudeo di Montpellier (che prevedeva calcoli differenziati e questo poté determinare uno scambio di anni), anziché di una contraddizione voluta rispetto a quanto affermato ripetutamente nel testo, e cioè che l'azione si svolge nel 1300. Purtroppo, molto spesso il mito dell'infallibilità di Dante ha generato tentativi addirittura astrusi per trovare spiegazioni di banali sviste o minimi errori, del resto da considerare inevitabili in un'opera lunga e scritta nel corso di quindici o vent'anni.

Senso letterale e senso allegorico

Un altro aspetto che bisogna mettere a fuoco è lo statuto del testo dantesco. Troppo spesso infatti si parla del poema che ambisce a rappresentare l'Aldilà cristiano nel modo più rispondente alla dottrina, specie nel *Paradiso*, come di una sorta di allegoria continuata, magari banalmente orientata a indicare quali sono i motivi della condanna o del premio assegnati alle anime dopo la morte o addirittura, in alcuni casi, già sulla Terra (così l'*Epistola a Cangrande*, che però riprende e distorce quanto dicevano i primi commentatori). In questo modo il testo dantesco avrebbe sempre una valenza ulteriore, con Virgilio che rappresenta la ragione, Beatrice la teologia, la selva oscura il peccato ecc.

In realtà Dante non parla né di allegoria né di visione in sogno (*visio in somniis*), ma segnala al suo lettore che il suo è un vero viaggio corporeo, almeno nell'Inferno e nel Purgatorio (per motivi teologici, la questione è lasciata in sospeso per quanto riguarda il Paradiso): viaggi analoghi erano stati compiuti da Enea (ed ecco quindi l'importanza di avere per guida Virgilio, il poeta che, nel sesto libro della sua «tragedìa», ha raccontato la visita all'Averno del suo eroe) e da

san Paolo (Dante conosceva probabilmente vari testi in cui si narravano i suoi soggiorni ultraterreni, ai quali aveva comunque fatto allusione lo stesso Paolo nella seconda epistola ai Corinzi, 12, 2-4).

Ovviamente il resoconto di un viaggio che si deve ritenere davvero avvenuto, come quelli di Enea e di Paolo, non può non essere creduto a livello letterale, e questo Dante lo ribadisce molte volte al lettore: persino quando sta per presentare uno dei mostri più incredibili dell'*Inferno*, Gerione simbolo della frode, giura appunto sulla sua «comedìa» che sta dicendo cose vere, seppure con «faccia di menzogna» (*Inf.* 16, v. 124). Il testo del poema sacro, insomma, è vero in sé, o almeno così afferma l'autore nei suoi appelli al lettore, il quale deve ovviamente accogliere questo assunto senza cavillosi ragionamenti.

All'interno di questa narrazione si possono inserire elementi allegorici, segnalati o meno, ma non tutta l'opera è all'insegna dell'allegoria. Da questo punto di vista si nota anzi un cambiamento evidente proprio dopo i primi quattro canti dell'*Inferno*, nei quali gli aspetti allegorici sono molto forti e spesso indispensabili per la comprensione: per esempio, se non sapessimo che la lupa sta a indicare l'avidità senza freni, capiremmo solo in parte la paura eccezionale che incute, addirittura superiore a quella del leone – la superbia. Invece nel quinto canto, Francesca da Rimini non allegorizza la lussuria: è un essere umano che ha peccato e per questo è stato punito, ma si presenta raffinatamente cortese e in qualche modo invoca a sua volta giustizia contro l'assassino suo e dell'amato Paolo («Caina [la zona infernale dei traditori dei parenti] attende chi a vita ci spense», *Inf.* 5, v. 107). I grandi personaggi di Dante non sono allegorie ma semmai «figure implete», cioè i complementi definitivi di quelle stesse persone per come si erano comportate sulla Terra. Solo che anche questa definizione non basta a far cogliere la forza del narrare dantesco.

Questa forza è data dall'eccezionale commistione di storia reale e immaginata (o, se vogliamo, «completata») nel grande scenario ultraterreno della *Divina commedia*. Come il personaggio-poeta rappresenta sì potenzialmente «ogniuomo» (everyman), ma in effetti e fortemente un solo uomo, Dante Alighieri esule fiorentino, così i personaggi incontrati sono fissati in un destino personale, inventato spesso dal loro giudice letterario ma sulla base di un ordinamento di giustizia che sarebbe voluto direttamente da Dio. E di fronte al Giudice supremo ogni essere umano non può che rivelare, in poche battute, gli eventi essenziali della propria vita, senza nascondere niente.

È questa precisione terrena e ultraterrena riguardo ai destini umani che distingue il poema dantesco persino dalla grande epica di Virgilio: dei personaggi incontrati da Enea non veniamo a sapere molto di più di quello che ci raccontano i vari miti. Dante, in questo molto più vicino alla lezione evangelica, dà spazio a persone di ogni livello sociale, ciascuna però con una sua storia, anche brevissima, da manifestare. Un bellissimo esempio (*Purg.* 5, vv. 130-136):

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo

e riposato de la lunga via»,
seguitò ’l terzo spirito al secondo,

«ricorditi di me, che son la Pia [de’ Tolomei];
Siena mi fé, disfecemi Maremma:
salsi colui che ’nnanellata pria

disposando m’avea con la sua gemma.»

In pochi versi, sostanzialmente negli ultimi quattro, troviamo l’archetipo di ogni uxoricidio nella civiltà moderna: non c’è niente di più importante da aggiungere, tutto sta in poche semplicissime parole, «mi fece», «mi disfece», «lui lo sa».

Possiamo pensare che Dante avesse notizie speciali su questo sfuggente personaggio, così come su Francesca da Rimini o Guido da Montefeltro o Ugolino della Gherardesca o addirittura Ulisse? Ovviamente no, ma qui capiamo che Dante è davvero il primo narratore moderno: a lui interessano i destini, riesce a vederli sinteticamente ponendosi nella posizione superiore necessaria al giudizio, ma soprattutto vuole *costruire* dei destini rappresentativi, anche a costo di integrare informazioni incredibili (l’astutissimo Guido da Montefeltro ingannato dall’ancora più astuto papa Bonifacio, Ugolino che, ridotto a stato bestiale dalla fame, si nutre della carne dei propri figli e nipoti…). Sono scelte da grande narratore perché inventano il senso ultimo di quelle vite, che ovviamente non sono affatto vacue allegorie di vizi, virtù o concetti vari.

Analizziamo a titolo di esempio un breve passo del primo canto del *Purgatorio* (vv. 22-27):

I’ mi volsi a man destra, e puosi mente
a l’altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch’a la prima gente.

Goder pareva ’l ciel di lor fiammelle:
oh settentrïonal vedovo sito,
poi che privato se’ di mirar quelle!

Il testo sottolinea l’eccezionalità della visione di Dante, che coincide con quella di Adamo ed Eva («prima gente»), ma di nessun altro dopo di loro: queste quattro stelle di perfetta luminosità e bellezza, riservate all’emisfero australe, non possono corrispondere soltanto a una costellazione fisica, ma costituiscono un elemento da interpretare in senso allegorico. Tuttavia si tratta di un’allegoria sottile e nient’affatto smaccata, tanto è vero che in prima istanza non si sente la necessità di pensare che le stelle rappresentino le virtù cardinali nella loro purezza: solo la sottolineatura dell’autore ai versi 26-27 ci assicura che dobbiamo pensare a una

valenza ulteriore, peraltro senza che si sentano dissonanze a livello letterale, dato che il Purgatorio, con le sue caratteristiche fisiche eccezionali rispetto a quelle delle terre boreali, è in grado di ospitare realtà superiori a quelle consuete per gli esseri umani.

La struttura e la tecnica: la terzina

Avremo modo di approfondire questi aspetti. Intanto però dobbiamo sottolineare che, pur anticipando molti tratti dei narratori moderni, Dante scrive in versi e opera avendo l'obbligo di rispettare i vincoli di un metro preciso, la terzina di endecasillabi a rima incatenata. La nostra sensibilità ci fa sentire come inadatta a una scrittura narrativa la metrica rigida, che siano terzine oppure ottave (strofe di otto endecasillabi), come nel caso di Ariosto e Tasso. Ormai i romanzi si scrivono, salvo rare eccezioni, in prosa. Eppure il fatto di dover rispettare dei vincoli, per esempio l'uso di tre parole che siano in rima nel giro di cinque versi (perché il verso centrale di una terzina deve rimare con i due esterni della successiva, formando così una sorta di catena: aba bcb cdc…), costituisce uno stimolo molto forte, sia a racchiudere i discorsi e la narrazione in un giro sintattico rapido e incisivo («breve e arguto», direbbe Virgilio a Dante, in *Purg.* 13, v. 78); sia a trovare soluzioni del tutto inusuali, forzature lessicali e morfologiche sorprendenti, specie quando le vocali e le consonanti in rima formano una sequenza rara (per esempio «viddi : Cariddi : riddi [ballare la ridda]» in *Inf.* 7, vv. 19-24).

Questo racconto che procede secondo uno schema rende gli snodi particolarmente memorabili proprio perché il lettore, al compimento di una sequenza di tre rime, sa che si è arrivati al termine di una cellula di significato, che solitamente coinvolge due terzine ma può ridursi a un solo verso (come accade spesso per il verso conclusivo di un canto) oppure espandersi sino a collegare numerosi gruppi di versi, per esempio grazie a una serie di anafore ovvero ripetizioni: «Per me si va… Per me si va… Per me si va…», sulla porta dell'Inferno; «Amor… Amor… Amor…», nel drammatico racconto di Francesca; «Vieni a veder… Vieni… Vieni a veder… Vieni a veder…»: così si rivolge il poeta addirittura a chi dovrebbe assumere il ruolo di imperatore (*Purg.* 6, vv. 106-115).

L'interazione fra sviluppo del racconto, diviso in 1 + 99 canti più o meno equivalenti per lunghezza, e scansione delle terzine è varia e abilmente condotta: perché Dante riesce progressivamente a sfruttare tutte le potenzialità del suo strumento, creando «effetti-sorpresa» degni di un grande narratore contemporaneo. Per esempio molti esordi scandiscono passaggi o cambiamenti di scena, introducendo notizie di raccordo («Luogo è in inferno detto Malebolge…», *Inf.* 18, v. 1), personaggi sconosciuti che commentano l'arrivo di Dante («Chi è costui che 'l nostro monte cerchia…», *Purg.* 14, v. 1), frasi rivolte a persone probabilmente ancora vive («Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza…», *Par.* 9, v. 1), e tanto altro.

Ma le sorprese sono ancora più forti in molti versi finali, isolati, che costituiscono l'inizio di una terzina poi non proseguita. Può essere sottolineata un'azione del protagonista-narratore: «E caddi come corpo morto cade» (*Inf.* 5, v. 142). Oppure di un altro personaggio, per esempio nel caso del diavolo Barbariccia, che dà un segnale di partenza alla sua squadra in un modo oscenissimo ma anche stilisticamente elaborato, «ed elli avea del cul fatto trombetta» (*Inf.* 21, v. 139): perché, curando lo stile adeguato alla situazione, si può raccontare qualunque vicenda. E si arriva a conclusioni apparentemente perentorie, come quando Ulisse e i suoi compagni vengono fatti sprofondare nell'oceano da un turbine partito da una montagna altissima: «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso» (*Inf.* 26, v. 142).

Tuttavia con questa indimenticabile chiusura Dante, al lettore dell'epoca non supportato dai commenti, lasciava un dubbio irrisolto: che montagna aveva raggiunto l'eroe greco, dato che in mezzo all'oceano non dovrebbe esserci alcuna terra emersa? Solo nove canti più avanti, alla fine del primo del *Purgatorio* quel lettore, se era davvero attento, capiva che appunto del monte purgatoriale si trattava: «Venimmo poi in sul lito diserto, / che mai non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto» (*Purg.* 1, vv. 130-132). Ma in nessuna maniera, prima di questi versi (peraltro indiretti), si poteva intuire la soluzione, perché la collocazione e la forma precisa del Purgatorio (sormontato dall'Eden) sono state ideate proprio da Dante in funzione del suo racconto. Un elemento lasciato in sospeso viene spiegato in tutt'altro contesto a distanza di tempo: come succede ora in molte serie televisive di successo.

Unità e varietà

Questi pochi elementi verranno integrati nei capitoli successivi, ma è importante cogliere i tratti che rendono il testo dantesco moderno, non tanto in riferimento ai meri contenuti, che spesso sono in linea con le convinzioni del suo tempo, bensì ai modi di presentarli, ancora efficacissimi per l'insieme delle caratteristiche che abbiamo almeno enunciato: la varietà delle situazioni narrative che Dante riesce a far muovere all'interno di uno schema fisso ma non rigido, con soluzioni linguistiche e stilistiche memorabili per essenzialità e definitezza. Questa elaborazione supera i limiti delle poetiche coeve, così come Dante aveva già dimostrato di riuscire a fare impostando la questione del «volgare illustre» nel *De vulgari eloquentia*, solo che in quel caso andava nella direzione di un'eccellenza raggiunta attraverso un'attenta selezione; nel poema invece vuole ottenere livelli supremi verso il basso e verso l'alto, superando le distinzioni tra comico e tragico e inserendo nel suo discorso frammenti di realtà bassa e miserabile (ma magari tragica persino nel fondo dell'Inferno, come nel caso di Ugolino), e poi delicate sfumature nelle vicende di coloro che attendono la salvezza, e infine impegnative

riflessioni sulla struttura dell'Universo, sull'Empireo e sul Dio trinitario cristiano, fino al verso in ogni senso definitivo, nel quale il poeta torna a far parte dell'ordine cosmico, ossia dell'«amor [da intendere preferibilmente come amore delle creature verso Dio] che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* 33, v. 145).

A questo punto si completa la terna di versi finali di cantica che terminano con la parola «stelle» (*Inf.* 34, v. 139: «E quindi uscimmo a riveder le stelle»; *Purg.* 33, v. 145: «puro e disposto a salire a le stelle»): una sorta di superterzina che lega le tre cantiche e che implicitamente imita e supera la serie virgiliana di «umbrae» che chiudevano, ma con minor esattezza, alcune *Egloghe* e l'*Eneide*. La perfezione dell'insieme dell'opera dantesca corrisponde a quella dell'opera del Dio cristiano: ma come quella, a causa del libero arbitrio degli esseri umani, deve accettare continue deformazioni e violenze, almeno sulla Terra, l'«aiuola [piccola area] che ci fa tanto feroci» (*Par.* 22, v. 151), così l'opera letteraria che aspira a rappresentare la creazione non può non seguire le vicende della storia, con tutte le loro storture, per trovare un senso, dare un ordine, fornire indicazioni morali e filosofiche chiarificatrici. In questa prospettiva la *Divina commedia* è in effetti anche un testo di esortazione, ricchissimo di «casi esemplari» (*exempla*), senza nessuna preclusione verso il male ma con tanti riferimenti pure al bene: se non esistesse un Paradiso, Dante non avrebbe potuto nemmeno guardare in maniera esatta verso l'Inferno, perché senza la garanzia della perfezione non sarebbe lecito giudicare così nettamente l'imperfezione.

L'opera e i giorni: i segni della storia, tra Inferno e Purgatorio

Fra i motivi che spinsero Dante a intraprendere il suo poema, sia nel caso di un eventuale inizio prima dell'esilio, sia nel caso di una (ri)partenza intorno al 1307, una volta che ogni speranza di rientro a Firenze era svanita, sicuramente si deve cogliere un desiderio di giustizia e di pace che rispettassero un Ordine voluto da Dio per i suoi figli, e però irriconoscibile sulla Terra a causa delle lotte scatenate dagli uomini privi di gentilezza ovvero nobiltà: quelli contro cui già più volte inveisce persino nell'ambito di un trattato che dovrebbe mantenere un tono filosofico pacato, come il *Convivio*. Ma troppi sono, agli occhi dell'*exul immeritus*, l'esule senza colpa (come lui stesso si definisce in alcune epistole), coloro che compiono il male o non compiono il bene: pusillanimi come «colui che fece per viltade il gran rifiuto» (si è detto, Celestino v), principi negligenti come Alberto d'Asburgo e tanti signori d'Italia, papi spregiudicati o traditori come Bonifacio viii e poi Clemente v, e via via una congerie impressionante di eroi antichi e di personaggi della cronaca moderna sfilano senza poter nascondere i loro misfatti. A volte però qualcuno riceve a sorpresa un'assoluzione: così accade a Manfredi, figlio dell'imperatore Federico ii, oppure a Bonconte, sfortunato figlio del ben più celebre Guido da Montefeltro, lui invece dannato quando tutti lo ritenevano degno

di salvezza dopo la sua conversione negli ultimi anni di vita…

In molti casi i motivi del giudizio si possono individuare nella biografia dantesca, per esempio quando si tratta di personaggi oggi considerati di scarso rilievo per la storia italiana ed europea nel suo insieme, ma in effetti rilevanti a livello locale ovvero comunale e quindi per la traiettoria di Dante, in particolare per le conseguenze delle loro scelte politiche, di battaglie combattute, di odi o di alleanze: emergono allora i fiorentini Ciacco (tuttora ignoto), eccessivamente goloso, e Filippo Argenti (della famiglia Adimari, forse usurpatrice di beni degli Alighieri), iracondo e superbo; il lucchese Bonturo Dati, gran capo dei barattieri di quella città; il pistoiese Vanni Fucci, violento ladro (detto «bestia»), che parla perché Dante «doler *si* debbia» di quanto gli viene detto; il genovese (vivo ben oltre il 1300) Branca Doria, traditore, così come Bocca degli Abati, Camicione e Carlino de’ Pazzi…

Tuttavia non conta solo il risentimento personale, ma è importante una visione complessiva, che scaturisce da una scrittura piuttosto continuativa almeno a partire dal canto quinto dell’*Inferno* e sino al sesto del *Purgatorio*: quest’ultimo si può ascrivere, con buona approssimazione, alla fine del 1308 o alla prima metà del 1309, quando comincia a intravedersi, oltre alle tante vicissitudini locali, la possibilità di un cambiamento nella storia dell’Impero e del suo «pomerio», il magnifico giardino costituito dall’Italia stessa. Questo cambiamento è solo accennato, ma dal sesto canto del *Purgatorio* si evince che ormai è morto, ucciso da un nipote il 1º maggio del 1308, Alberto d’Asburgo, che aveva accettato un compromesso ancora con Bonifacio viii, lasciando alla Chiesa il governo di fatto in ambito italiano per poter curare i propri interessi nell’Europa centrale. Questa condotta viene considerata scriteriata e colpevole da Dante, che appunto apostrofa con grande energia Alberto (vv. 97 ss.), ma già pensando che il «*suo* successor» debba comportarsi in modo del tutto diverso.

E così, miracolosamente, avviene. Enrico di Lussemburgo, eletto al trono del Sacro Romano Impero il 27 novembre 1308 (ai danni del tristemente noto Carlo di Valois, fratello del re di Francia), trovò all’inizio un sostegno concreto da parte del papa Clemente v, che accettò la sua nomina nel luglio del 1309: e pochi giorni dopo, il 15 agosto, Enrico annunciò al mondo che desiderava ottenere l’incoronazione imperiale a Roma, finalmente ristabilendo le sue prerogative di potere, senza l’intenzione di venire meno all’accordo con la Chiesa.

Era quanto Dante aveva cominciato ad auspicare sin dal quarto trattato del *Convivio* (come si è visto, forse del 1307, di sicuro antecedente all’elezione di Enrico), però il desiderio sarebbe rimasto una pura utopia in assenza di un candidato imperatore disposto a ritornare in possesso dei suoi diritti, di fatto fortemente limitati dalle invasioni di campo del potere ecclesiastico, sancite in particolare da Bonifacio viii in una sua famigerata bolla, la *Unam sanctam ecclesiam*, che era diventata un punto di riferimento per i sostenitori della teocrazia e della dipendenza del potere civile-imperiale da quello spirituale-papale.

L'evento sperato si realizza: Enrico vii e la sua venuta in Italia

Dante dunque sta senz'altro scrivendo l'*Inferno* e il *Purgatorio* quando riceve la notizia che Enrico ha intenzione di farsi incoronare imperatore a Roma. Però, se la scrittura è reiniziata molto probabilmente tra Lunigiana e Lucchesia, dopo il marzo del 1309 è difficile capire quali siano stati i suoi spostamenti. In quel mese, infatti, un editto fece allontanare da Lucca i fuoriusciti fiorentini, piuttosto numerosi e attivi. Dante poteva trovarsi proprio in quella città alla fine del 1308 (quando, come abbiamo visto, vi si trovava anche il figlio Giovanni) e avrebbe avuto tempo per conoscere bene le abitudini e anche le malversazioni dei neri locali, di cui si fa beffe soprattutto nel ventunesimo canto dell'*Inferno* (ma già in 18, vv. 116-126 compare come adulatore il lucchese Alessio Interminelli). È possibile che questi canti risalgano a un periodo successivo all'allontanamento definitivo da Lucca, oppure che siano il frutto di un'opinione negativa sulle pratiche di governo che osservava «in diretta», come in tanti altri casi di città fortemente biasimate (Firenze a parte, si contano Pistoia, Pisa, Genova ecc.).

L'*Inferno* contiene riferimenti sicuri a fatti avvenuti entro il 1308 (in un paio di casi le datazioni sono incerte, e poi c'è anche una vistosa eccezione su cui si dovrà tornare), mentre con il sesto del *Purgatorio* ci si muove probabilmente già nel 1309. Ma per trovare altri riferimenti piuttosto sicuri a eventi storici bisogna attendere il canto ventitreesimo (vv. 106-111), nel quale Forese Donati, l'amico forse anche di feste e scambi scherzosi di sonetti (se ne è parlato nel capitolo 2), predice alle donne fiorentine sventure terribili che avverranno prima che i neonati del 1300 «impelino» le loro guance. La formulazione trova una sicura corrispondenza in una terribile epistola inviata da Dante ai «fiorentini intrinseci» (ossia tutti coloro che erano potuti rimanere dentro le mura cittadine, i non esiliati) da una zona e in una data ben precise: Casentino, 31 marzo 1311. Che cosa è successo in questo periodo di due anni scarsi?

Molte cose, sulle quali vorremmo sapere di più ma, per lo meno, un diagramma dell'azione di Dante è possibile tracciarlo. Infatti, dopo una fase piuttosto lunga di preparazione, Enrico è pronto a scendere in Italia nella seconda metà del 1310, con un esplicito sostegno pure da parte del papa. In quel torno di anni, secondo i suoi biografi antichi il poeta starebbe addirittura in Francia (ipotesi molto improbabile, come è assai difficile che abbia mai frequentato corsi universitari a Parigi); più facilmente sarà rimasto in vari castelli del Casentino. Quando però le intenzioni del candidato imperatore diventano serie, pare che Dante si sia riavvicinato ai fuoriusciti bianchi e ghibellini, o almeno ai migliori uomini «di buona volontà», soggiornando di nuovo per un periodo a Forlì nel 1310: di lì avrebbe ricoperto incarichi di ambasciatore o mediatore, per esempio a Verona. In ogni caso, la nuova politica imperiale avrebbe riacceso nel suo animo la speranza di tornare a Firenze, questa volta grazie all'intervento di un «messo di Dio», in grado di far

superare tutti i conflitti locali nel nome della sua superiorità e dell’autorevolezza che gli potevano derivare dall’indipendenza del potere imperiale rispetto a quello papale.

Quest’ultimo punto, come si è detto, era però contestatissimo. Dante ne era ben consapevole, tanto è vero che in un amaro passo di *Purg.* 16, vv. 106-114 fa dire al personaggio di Marco Lombardo che ormai le due entità deputate al potere temporale e a quello spirituale sono unite in una sola perché dei «due soli» che devono esistere separatamente, ossia l’Impero e la Chiesa, l’uno ha spento l’altro, dato che il papa vuole governare pure le cose terrene. Un’analisi sintetica, come richiesto dalla misura delle terzine e dallo sviluppo narrativo del canto, ma molto densa, che si attaglia benissimo ancora al periodo del 1309-1310.

Invece, dopo che Enrico finalmente mosse il suo corteo di funzionari e di militari nell’ottobre del 1310, non c’erano più dubbi sul fatto che era giunta l’occasione auspicata sin dal *Convivio*, ossia quella di poter ristabilire la giustizia in tutta Italia, finalmente considerata da un legittimo imperatore la parte più bella del suo regno. E Dante scrive una prima epistola, la quinta di quelle che ci sono pervenute, indirizzata a tutti i signori italiani, in cui l’*exul immeritus* implora la pace («plorat pacem») e prospetta un’era di grande prosperità, come era avvenuto già sotto Augusto nell’antica Roma. Questa epistola, ideata e probabilmente diffusa prima dell’entrata di Enrico nel territorio italiano (23 ottobre), testimonia da un lato l’autoconsiderazione dell’autore, che si permette di inviare una serie di raccomandazioni a re e nobili pur essendo un esiliato senza particolari sostegni (benché, certo, non sconosciuto); dall’altro, la sua capacità di intuire subito i rischi dell’impresa, ossia l’opposizione che poteva manifestarsi, dopo le cortesie iniziali, nelle città governate da guelfi molto vicini al potere papale, e quindi a rischio di capovolgimenti politici, come appunto nel caso di Firenze. Proprio per questo, Dante segnala già che occorreranno nuove regole e nuovi fondamenti nella divisione dei poteri.

Le Epistole e la Monarchia

È molto probabile che, in questi mesi rischiosi ma entusiasmanti, Dante sia tornato a impegnarsi con convinzione sul piano politico, e in effetti siamo pressoché sicuri che sia andato in visita a Enrico o in una città del Piemonte (Torino, Asti, Vercelli…), dove soggiornò tra il novembre e il dicembre del 1310, oppure, ed è forse più probabile, a Milano in occasione dell’incoronazione di Enrico a re d’Italia, il 6 gennaio 1311. È altrettanto probabile che in questo stesso periodo cominciasse a ideare un’opera che sarebbe potuta diventare un punto di riferimento filosofico e giuridico per la teoria e la pratica politica, soprattutto in merito alla gestione e al bilanciamento dei poteri: è il testo in latino che s’intitola *Monarchia* (ormai in disuso *De monarchia*), sul quale peraltro sussistono ipotesi diverse di

datazione anche a causa di un inciso («sicut in Paradiso Comedie iam dixi», «come ho già detto nel *Paradiso* della *Commedia*») che imporrebbe di pensare a una scrittura o almeno a una revisione in anni tardi (dal 1316 in avanti). Ma con ogni probabilità questo inciso non è d’autore (forse si tratta di una glossa, una spiegazione incorporata per sbaglio o per un qualche motivo nel testo), e d’altra parte gli assunti e il quadro di riferimento della *Monarchia* si accordano perfettamente con il clima della prima fase della discesa di Enrico in Italia.

Anzi, nello sviluppo dei tre libri, di taglio rigorosamente trattatistico, si coglie un’increspatura autobiografica all’inizio del secondo, quando si parla di una situazione incredibile, ovvero del fatto che contro un principe romano, addirittura «Unto del Signore», si siano coalizzati re e principi solo per impedirgli di compiere la sua missione. Contro costoro il poeta, convinto assertore della legittimità del potere imperiale, dice di voler combattere con le armi della verità. Cosa è successo? Quello che ci si poteva facilmente aspettare, e cioè che dagli inizi del 1311 città che si erano dichiarate disponibili ad accogliere Enrico, e di fatto a cedere a lui il governo *in loco*, cominciarono a ribellarsi e a coalizzarsi addirittura per impedire la sua incoronazione, all’inizio prevista a San Pietro nel mese di febbraio, poi più volte posticipata. Tra le più importanti città ribelli c’era, ovviamente, la guelfissima Firenze.

Dante quindi sembra colpito dalla notizia delle ribellioni, che riguardarono varie città della Lombardia, per esempio Brescia che fu a lungo assediata, e che facevano allontanare l’auspicato momento della pacificazione sotto l’egida del nuovo imperatore. Per questo scrive la lettera ai «fiorentini intrinseci» già il 31 marzo, con toni davvero terribili, analoghi a quelli dei grandi profeti biblici, e con invettive culminanti in una minaccia del tutto simile a quella presentata da Forese in *Purg.* 23:

> E se non s’inganna la mia mente presaga, che annuncia il futuro ammaestrata così da segni veritieri come da inoppugnabili argomenti, scomparsa la maggior parte di voi o per morte o per prigionia, in pochi destinati a patire l’esilio vedrete con pianto la città stremata dal lungo patire consegnata in mano d’altri alla fine (*Ep.* 6, 17; traduzione di Arsenio Frugoni).

Insomma, la perfetta compatibilità di dati storici e di elementi testuali, che indica coerentemente una situazione possibile solo all’inizio del 1311 e in nessun altro periodo della vita di Dante, rende plausibile l’ipotesi che egli avesse cominciato a scrivere il trattato sull’onda dell’entusiasmo certificato dalla quinta epistola, si sia trovato a proseguire in un contesto improvvisamente mutato, e poi abbia aggiunto nel poema, a poca distanza di tempo, una profezia-invettiva analoga a quella dell’epistola attraverso il fiorentino Forese. Ma in questa fase la forza di Enrico sembrava ancora sufficiente a sancire una sua vittoria, ancora più splendida dopo le difficoltà impreviste.

Dante allora ardisce addirittura spedire il 17 aprile un’epistola allo stesso

imperatore, scritta probabilmente dagli stessi luoghi del Casentino (Porciano o Poppi o altra località vicina alla sorgente dell’Arno) da cui è partita quella del 31 marzo, ma questa volta anche a nome dei «toscani che desiderano la pace». Forse Dante è in contatto con un numero consistente di possibili sostenitori dell’imperatore (o forse, più probabilmente, li auspica), in ogni caso sfoggia tutta la sua competenza come epistolografo certo per magnificare Enrico, ma nello stesso tempo per fargli comprendere che, mentre s’impegna perdendo tempo prezioso a combattere contro città secondarie, non riesce a sconfiggere la ribellione perché la capofila, Firenze, continua ad agire indisturbata. Il rispetto e la speranza nell’azione di Enrico sono sempre altissimi, tuttavia trapela una prima inquietudine sulla sua capacità di interpretare bene il complicato quadro politico italiano. Particolarmente toccante il passaggio in cui Dante rievoca il suo incontro diretto con il futuro imperatore:

> Poiché anch’io che ti scrivo in nome mio e degli altri, ti vidi benignissimo e ti ascoltai clementissimo, come conviene alla imperiale maestà, quando le mie mani toccarono i tuoi piedi e le mie labbra pagarono il loro debito. Allora in te esultò lo spirito mio, quando in silenzio mi dissi: «Ecco l’Agnello di Dio, ecco chi toglie i peccati del mondo» (*Ep.* 7, 9-10; traduzione di Arsenio Frugoni).

Il poeta spera davvero di essere in presenza di un messo divino, ossia che la storia possa andare nella direzione che lui interpreta come volere di Dio: Enrico, nuovo imperatore, *deve* poter ristabilire la pace e la giustizia, e questo avverrà sicuramente, nonostante l’azione subdola o sfacciata di Firenze e dei suoi alleati.

Pur tenendo conto dei codici stilistici imposti dalle regole della buona epistolografia (*ars dictaminis*), i sentimenti di Dante si leggono con chiarezza: la convinzione che, alla fine, Enrico trionferà non lo abbandona nel 1311 quando, dopo aver scritto due delle epistole più legate alla contingenza politica della sua intera opera, continua la stesura del trattato sulla divisione dei poteri, che potrebbe essere stato ultimato nel 1311 stesso, oppure all’inizio del 1312 (con pochi aggiornamenti successivi). Infatti, nella sua argomentazione Dante mostra di avere ben presenti i problemi discussi a partire soprattutto dalla bolla *Unam sanctam ecclesiam* di Bonifacio viii, postillata da giuristi e teologi del campo papale, e quindi da controbattere punto per punto, prima su un piano teorico generale (Dio ha voluto due poteri separati, quello spirituale e quello materiale, come dimostra la ben nota frase di Gesù «Date a Dio quel che è di Dio, e a Cesare quel che è di Cesare»); poi su singoli problemi, come quello della «reverenza» cui comunque l’imperatore è tenuto nei confronti del papa, però senza che il suo potere dipenda da quest’ultimo o da altro intermediario, anziché da Dio direttamente.

Si tratta di affermazioni che ora possono apparirci abbastanza scontate, ma così non era prima dell’incoronazione di Enrico, che finalmente avvenne a Roma, in San Giovanni in Laterano, il 29 giugno 1312. Tuttavia a questo punto la sua parabola era ormai declinante, sia perché le città italiane nemiche non erano state

debellate, sia perché papa Clemente v era rientrato nell'orbita del re di Francia, Filippo il Bello, e aveva cominciato a osteggiare l'imperatore, chiedendogli per esempio di sospendere le ostilità contro il suo fedele Roberto d'Angiò, re di Napoli, il quale in effetti aveva varie volte provocato Enrico, persino poco prima dell'incoronazione.

Di fronte a queste difficoltà ormai fortissime, l'imperatore chiese obbedienza a tutti i signori e re dell'Europa occidentale, e cominciò a incaricare i suoi giuristi di risolvere le controversie che si stavano profilando proprio per le tante diatribe irrisolte. Di certo, la *Monarchia* di Dante non dimostra alcuna conoscenza di queste intricate discussioni, eminentemente giuridiche, e quindi risponde a un quadro e a esigenze che sembrano anteriori: salvo poi essere pubblicata e discussa quando i problemi relativi al rapporto tra Impero e Chiesa tornarono a farsi scottanti, precisamente in una fase di lotta tra Ludovico il Bavaro e Giovanni xxii nel 1327-1328. Dante era ormai morto da circa sette anni, ma la sua opera, divulgata appunto postuma, venne condannata al rogo a Bologna in quanto dichiarata antipapale ed eretica. Poco mancò che persino le spoglie del poeta venissero riesumate e bruciate con il suo limpido quanto pericoloso trattato, per ironia della sorte in origine pensato allo scopo di favorire la pace.

Poesia contro storia: la fine del Purgatorio e il dvx

Con questi accenni siamo andati ben oltre la fase della vita di Dante fra il 1311 e il 1312. Abbiamo già ricordato che, mentre procedeva nella scrittura del *Purgatorio* e, quasi sicuramente, della *Monarchia*, soggiornò abbastanza a lungo nella zona del Casentino: siamo in grado di stabilire che, almeno per una parte del 1311, si trovava a Poppi presso Guido dei conti Guidi di Battifolle e di sua moglie Gherardesca, figlia del conte Ugolino, per conto della quale scrive varie versioni (l'ultima del 18 maggio 1311) di una breve lettera indirizzata alla moglie di Enrico, Margherita di Brabante.

Intanto però la capacità di Enrico di sconfiggere le numerose resistenze si andava rivelando sempre più ridotta, benché alcune città, come Genova e Pisa, si dimostrassero sue sostenitrici. A Genova il re d'Italia, non ancora imperatore, decise di passare l'inverno del 1311: purtroppo, il 14 dicembre morì Margherita e intanto il clima di entusiasmo dell'anno precedente era quasi del tutto scemato.

È possibile che Dante si sia addirittura aggregato alla corte imperiale in quel periodo: in un'epistola inviata a Boccaccio nel 1357, Petrarca ricorda, un po' vagamente, un incontro fra il grande poeta e suo padre Petracco, pure guelfo bianco, avvenuto forse a Pisa ma più probabilmente a Genova, in una data che sembrerebbe corrispondere appunto agli ultimi mesi del 1311. In seguito Dante potrebbe essersi fermato a Pisa, o di nuovo in zone tra Versilia e Lunigiana: sono ipotesi ragionevoli, ma non confortate da riscontri precisi. Di sicuro non andò a

Roma per l’incoronazione del giugno 1312, mentre ormai maturava anche in lui, come in tanti autorevoli esponenti dell’*entourage* imperiale, la certezza che Clemente aveva tradito il suo amatissimo imperatore.

A questo punto, nella composizione del *Purgatorio*, è plausibile che Dante sia alle prese con i canti finali (28-33), quelli dell’arrivo nell’Eden con la riapparizione di Beatrice e la scomparsa di Virgilio. Si tratta di canti molto complessi, ricchi di allegorie di ascendenza biblica (modelli principali sono il libro del profeta Ezechiele e l’*Apocalisse*), all’interno dei quali si colloca fra l’altro una precisa visione: un Gigante, dopo aver amoreggiato con una Prostituta, ingelosito la trascina lontano nella selva del Paradiso terrestre su un carro mostruoso. Vari dettagli dell’allegoria, ben più lunga e articolata della parte che qui si espone, sono piuttosto incerti, ma nell’insieme il carro dovrebbe rappresentare la Chiesa; il Gigante, il re di Francia Filippo il Bello; la Prostituta, la curia papale con il suo degno capo, Clemente v, ormai stabilmente in Francia, ad Avignone (futura sede per molti pontefici) o in altre città del Sud.

Nell’ultimo canto del *Purgatorio*, la stessa Beatrice spiegherà in parte la visione, aggiungendo le seguenti parole (*Purg.* 33, vv. 37-45):

> Non sarà tutto tempo sanza reda [erede]
> l’aguglia che lasciò le penne al carro [della Chiesa],
> per che divenne mostro e poscia preda;
>
> ch’io veggio certamente, e però il narro,
> a darne tempo già stelle propinque,
> secure d’ogn’intoppo e d’ogne sbarro [ostacolo],
>
> nel quale un cinquecento diece e cinque,
> messo di Dio, anciderà la fuia [ladra]
> con quel gigante che con lei delinque.

Si tratta di versi fra i più discussi del poema, interpretati nei modi più svariati e a volte stravaganti soprattutto per l’identificazione del «cinquecento diece e cinque» (v. 43). Eppure, come in tanti altri casi, una base abbastanza solida si può trovare se si segue il testo senza aggiungere sovrainterpretazioni. Infatti Beatrice afferma innanzitutto che, rispetto al 1300 del racconto, l’aquila (*aguglia*) dell’Impero non sarà per sempre senza un erede (*reda*): l’unico effettivo imperatore che Dante ha conosciuto è stato appunto Enrico vii. Costui sembra da identificarsi con il «messo di Dio» che deve uccidere la Prostituta (qui anche «fuia», ladra) e il Gigante, ancora attivi e congiunti nella delinquenza: si tratterebbe quindi di una vera profezia sulla vittoria di un imperatore, ossia di un dvx (così, con una semplice inversione delle due ultime cifre, verrebbe tradotto nel sistema latino il numero 515), contro nemici reali e ancora vivi. Siccome essi erano stati già individuati come il papa e il re di Francia, traditori di Enrico senza possibilità di alcun riscatto

(ossia dopo l’incoronazione-beffa del giugno 1312), l’unica ipotesi plausibile è che questi versi siano stati scritti e non più ritoccati prima della morte prematura dell’imperatore, avvenuta a Buonconvento, vicino a Siena, il 24 agosto 1313.

È vero che Dante, tra il 1312 e il 1313, non seguì da vicino le ultime fasi dell’avventura enriciana: non è con lui davanti a Firenze, nel settembre del 1312, quando venne posto un assedio che non produsse risultati, né il suo nome appare nelle liste di bianchi e ghibellini convocati a sostegno dell’imperatore che, da Pisa, doveva ripartire per combattere contro il più forte avversario, sostenuto dal papa ma dichiarato ribelle e condannato a morte, ossia il già citato re di Napoli Roberto d’Angiò. Però il sostegno a Enrico non mancò mai, e rimarrà invariato nel corso di tutto il *Paradiso*, quando ormai oltre a lui erano morti, nel 1314, anche Clemente v e Filippo il Bello.

Il finale del *Purgatorio*, nel quale una lunga sequenza narrativa di tipo allegorico è volta a predire la vittoria di un imperatore contro i nemici traditori, può essere letto come un estremo sussulto a sostegno di un’impresa che si avviava a un esito infausto. Dante avrebbe quindi ultimato la seconda cantica prima dell’epilogo storico, e non l’avrebbe ritoccata in nessun punto. Sulla diffusione dei canti ancora una volta non si hanno certezze, ma alcuni segnali (per esempio, citazioni in testi databili di altri autori) fanno pensare che l’*Inferno* fosse già noto e circolante nel corso del 1313; il fatto che la profezia sulla vittoria del dvx non venga corretta si spiegherebbe bene se pure il *Purgatorio* era ormai divulgato interamente, e dunque Dante non poteva modificare un testo che peraltro, nella sua allusività, poteva essere interpretato in diversi modi.

In generale, benché siano tante le supposizioni dei critici, non si trovano canti che contengano «varianti» (ossia modifiche) d’autore sicure, persino là dove il testo risulta ormai superato dalle vicende reali. In effetti per Dante era più semplice correggere *a posteriori* il tiro, come per esempio farà nel *Paradiso* proprio riguardo alla storia di Enrico. Rispetto a questa constatazione (circa la mancanza di modifiche, persino dove sarebbero state necessarie), riscontriamo un unico caso in cui davvero è più economico pensare a un’aggiunta, introdotta poco prima della divulgazione dell’*Inferno*. È un passo di *Inf.* 19 (vv. 79-87), nel quale si comunica al lettore che, oltre all’arrivo di Bonifacio viii tra i papi simoniaci alla sua morte nel 1303, è sicuro anche quello di un ulteriore pontefice, facilmente identificabile in Clemente v:

> Ma più è ’l tempo già che i piè mi cossi [parla papa Niccolò iii]
> e ch’i’ son stato così sottosopra,
> ch’el non starà piantato coi piè rossi:
>
> ché dopo lui verrà di più laida opra,
> di ver’ ponente, un pastor sanza legge [Clemente v],
> tal che convien che lui e me ricuopra.

Nuovo Iasón sarà, di cui si legge
ne' Maccabei; e come a quel fu molle
suo re, così fia lui chi Francia regge.

La profezia, che risulta parecchio decontestualizzata nell'*Inferno* (dove si parla sempre e soltanto di Bonifacio viii), sembra un'aggiunta rispetto a quella, ben motivata, riguardante il papa più odiato da Dante sino appunto al tradimento di Clemente. In effetti, se quest'ultimo viene condannato come simoniaco, la sua colpa risulta in qualche modo sminuita, mentre nel *Paradiso*, scritto sicuramente dopo la sua morte, viene bollato sempre come traditore.

Cosa si può allora immaginare? L'ipotesi più plausibile è che Dante abbia aggiunto, solo in questo caso, alcuni versi per collocare comunque all'Inferno Clemente, ma probabilmente quando era ancora in vita: e infatti la perifrasi dei versi 79-81 indica un tempo molto lungo (vent'anni e più), che si avvicinava non solo alla durata massima prevista per un pontificato (che non poteva superare quello di san Pietro, di ventiquattro anni) ma lasciava nel vago la data effettiva di morte. Ora, sin dal 1306 la salute di Clemente era debolissima, ma nel 1312 il peggioramento era irreversibile per una forma di cancro intestinale, tanto è vero che ormai non appariva più in pubblico e in molti ambienti si prospettava una sua rapida fine. Non era quindi affatto un azzardo ipotizzare la sua morte entro un periodo che comprendeva ancora parecchi anni, come fa qui Dante con la sua formulazione (e la vaghezza sarebbe stata inutile se Dante avesse già saputo della morte del papa nell'aprile del 1314).

Se infatti consideriamo che la *Divina commedia* presenta pure delle autentiche profezie (non solo quelle *post eventum*, ossia le diffusissime «pseudoprofezie»), a volte realizzatesi altre no, come appunto nel caso del «cinquecento diece e cinque», non ci dobbiamo stupire di questa aggiunta: il poema sacro era nato anche per dire verità scomode, e Dante nel 1312-1313 doveva essere esacerbato per la forte probabilità che Enrico non riuscisse a sconfiggere i suoi nemici, garantendo il rientro a Firenze anche dell'*exul immeritus*. Il suo sostegno poteva essere ormai soprattutto quello della poesia: pensò quindi di concludere le due cantiche quasi pronte e di aggiungere, poco prima della definitiva divulgazione, due autentiche profezie. Purtroppo per lui, quella favorevole all'«alto Arrigo» (*Par.* 17, v. 82) non si realizzò mai.

5. «Oltre la spera che più larga gira»
Il Paradiso e il sommo sapere in cielo (1314-1321)

Lo scacco del 1313-1314 e la nuova fase dell'opera

Dopo l'esito infausto dell'impresa di Enrico vii, probabilmente Dante dovette ripensare a lungo alla sua posizione e alla sua opera. Di nuovo si trovava senza prospettive, ma questa volta non poteva negare di avere addirittura profetizzato la caduta di Firenze e di aver sostenuto l'imperatore contro il papa. Un perdono collettivo in effetti era stato offerto nel settembre del 1311, sulla base di una «provvisione», una riforma di legge proposta a Firenze dal giurista Baldo d'Aguglione: solo che Dante ne era stato esplicitamente escluso, forse anche a causa della terribile epistola del 31 marzo precedente.

Non è improbabile che il poeta rimanesse nell'orbita delle città e delle famiglie che si erano schierate con Enrico: in questo caso, Pisa e la Lunigiana di Franceschino Malaspina sarebbero le zone dove poteva soggiornare più sicuramente. Ma esiste anche un singolare documento, la cosiddetta *Epistola di frate Ilaro*, spedita appunto da un «Ylarus» confratello del monastero di Santa Croce del Corvo, piuttosto isolato nella zona di Bocca di Magra, ma legato ai benedettini di San Michele a Pisa. Ilaro (o Ilario) scrive a un importante uomo politico, Uguccione della Faggiuola, signore di Pisa e punto di riferimento per i ghibellini in Toscana in particolare dal 1313.

Secondo quanto afferma Ilaro, al monastero sarebbe giunto in incognito un personaggio che, dopo un primo cauto approccio, si rivelava come Dante, in procinto di lasciare l'Italia per viaggiare «ad partes ultramontanas», ossia verso la Francia (l'aggettivo «ultramontano» si usava sempre per indicare un attraversamento delle Alpi). Proprio a Ilaro il poeta avrebbe affidato un compito di eccezionale importanza: copiare e postillare l'*Inferno* per poi farne dono a Uguccione stesso, al quale il poeta l'avrebbe dedicato; le altre cantiche invece sarebbero state dedicate e inviate a Moroello di Giovagallo Malaspina (morto l'8 aprile del 1315: perciò la lettera dovrebbe essere anteriore a quella data) e a Federico d'Aragona, re di Sicilia (peraltro costantemente biasimato nelle opere dantesche). All'interno del breve documento si trova pure la sensazionale notizia,

fornita da Dante stesso, secondo la quale un primo tentativo di poema sul mondo ultraterreno sarebbe stato scritto in latino (se ne ripropongono persino i primi versi), ma ben presto abbandonato perché inadatto al pubblico che lo doveva accogliere.

Purtroppo l'insieme di queste notizie, molto eterogenee e spesso del tutto contraddittorie rispetto ai dati sicuri della vita di Dante, fa ritenere questo testo con ogni probabilità falso: forse poteva esistere un documento che accompagnava una delle prime copie dell'*Inferno* in un periodo intorno al 1314, e dalla lettera di Ilaro si evincono dati effettivamente esatti e di difficile reperimento sul monastero del Corvo. Ma le dediche e soprattutto i riferimenti a un poema in latino non hanno alcun altro riscontro concreto, e si spiegano invece bene se risalenti a un periodo successivo alla morte di Dante, quando ormai si biasimava apertamente il fatto che avesse scelto il volgare per la scrittura della *Divina commedia* e avesse dedicato il *Paradiso* al molto odiato Cangrande della Scala (altra notizia postuma).

Tornando al 1314 storicamente accertato, il 20 aprile moriva papa Clemente v; la speranza di un'elezione favorevole all'Italia non era debole, dato che i cardinali filofrancesi (vicini al re Filippo il Bello) e quelli filoguasconi (in buona parte eletti da Clemente), in forte maggioranza, non erano però concordi, e quindi il ruolo degli otto cardinali italiani poteva risultare decisivo, anche nella prospettiva di far tornare a Roma la sede papale. Tra maggio e luglio si sviluppò una lunga trattativa, che però non produsse effetti, e anzi il 22 di quel mese si arrivò a una rottura violenta: dal conclave dovettero allontanarsi proprio gli italiani, che arrivarono a inviare un'epistola a vari sovrani e ordini religiosi, nella quale lamentavano l'andamento scorretto dell'elezione.

In questo contesto tesissimo, che non permise di trovare una soluzione sino al 7 agosto 1316, quando venne eletto il caorsino Jacques Duèze col nome di Giovanni xxii, Dante pensò di intervenire inviando un'epistola, l'undicesima di quelle rimasteci, scritta probabilmente prima della rottura del 22 luglio. Con toni a tratti ispirati e profetici, a tratti sarcastici, ricorda la malaugurata elezione di Clemente v e sottolinea la necessità di riportare a Roma almeno uno dei due lumi (per l'esattezza «luminaria», ossia il sole e la luna o anche i due soli, la Chiesa e l'Impero) ora vacanti. Entra in dettagli che a volte sembrano secondari, ma forse riguardavano vicende in corso nei luoghi dove soggiornava, come la Lunigiana. Colpisce comunque l'autoproclamazione a giusto che deve indicare quanto Dio e gli uomini di buona volontà chiedono ai cardinali, viceversa spesso traviati dalla cupidigia personale. I toni sembrano davvero simili a quelli del poeta-profeta, ossia di colui che ha il compito di comunicare verità scomode. Leggiamo, a titolo di esempio, la conclusione dell'epistola:

> Invero si riparerà [si arriverà a riparare gli errori del passato], sebbene non si potrà impedire che un vergognoso segno deturpi la Sede Apostolica fino al fuoco, al quale son riservati i cieli che ora sono e la terra, se tutti concordi, voi che foste gli autori di siffatto traviamento, per la Sposa di Cristo, per la Sede della Sposa che è

> Roma, per la nostra Italia, e, per dir tutto, per l’intera umanità peregrinante sulla terra, vi batterete virilmente affinché dalla palestra dell’ormai iniziato combattimento, cui si volgono gli sguardi da ogni parte dai confini dell’Oceano, offrendo voi stessi con gloria possiate udire: «Gloria nell’alto dei cieli», e affinché l’obbrobrio dei Guasconi che ardendo di così spietata bramosia tentano di usurpare la gloria dei Latini, per tutti i secoli futuri sia ai posteri di esempio (*Ep.* 11, 26; traduzione di Arsenio Frugoni).

Nel 1314, dunque, Dante indica quale dovrebbe essere l’obiettivo fondamentale per i cardinali italiani in conclave, ossia riportare la sede papale a Roma cancellando tutte le nefandezze compiute dal guascone Clemente e dai suoi fedeli, ma a questa ispirata e infuocata epistola non risulta sia mai arrivata una risposta o che abbia suscitato reazioni concrete. La politica concreta non poteva certo realizzare alti princìpi quando il potere era nelle mani di personaggi che avevano da poco fatto fallire il tentativo di resuscitare il Sacro Romano Impero e che ora dovevano fare i conti con lotte tutte interne al territorio francese, poi complicate dall’improvvisa (29 novembre 1314) morte di Filippo il Bello, per un «colpo di cotenna», ossia per la carica di un cinghiale, come verrà comunicato con disprezzo in *Par.* 19, v. 120.

Di fatto quest’epistola ai cardinali italiani segna una sorta di punto di non ritorno nella parabola politica dantesca: se il suo intento era quello di incidere davvero sull’elezione, indirizzando i prelati verso un obiettivo chiaramente irraggiungibile, si deve pensare che ormai egli non valutasse più la situazione effettiva ma cercasse di far realizzare almeno in parte quel progetto astratto che aveva avuto la sua dettagliata esposizione nella *Monarchia*. Non a caso, ancora nell’epistola si dichiara sì buon cristiano, rispettoso della volontà divina (benché per certi aspetti audace), ma pure discepolo del Filosofo, Aristotele, secondo i cui precetti morali bisogna anteporre la verità a qualunque interesse o amicizia personale.

Si capisce bene perché Dante faccia fatica a reinserirsi nel contesto storico successivo alla scomparsa di Enrico: le lotte fra guelfi e ghibellini lo interessano sempre meno, e intanto comincia a concentrarsi sulla terza e ultima cantica, la più alta e complessa, nella quale dovrà rappresentare i cieli ultraterreni e poi l’Empireo, sulla cui natura trovava notizie vaghe nei teologi e semmai qualche possibile suggestione nei mistici. La politica spicciola si doveva collocare in una dimensione specifica, circoscritta, mentre potevano essere risolte grandi questioni sugli ordinamenti del regno di Dio. Certo, il poeta del *Paradiso* continuerà a pensare alla giustizia terrena, per esempio esaltando *post mortem* Enrico vii (ma non i suoi rissosi successori) oppure indicando come possibile Veltro un signore munifico quale il veronese Cangrande, e viceversa trattando sprezzantemente i vari traditori, da Clemente v a Filippo il Bello a Roberto d’Angiò. Tuttavia, prevarranno le invettive di tipo morale, distribuite all’interno di una cantica che espone soprattutto modelli di armonia e di conciliazione persino tra avversari dichiarati.

La sfida del Paradiso: una progettazione ancora più ardita

Per entrare nel clima del *Paradiso*, notiamo innanzitutto che proprio il termine «cantica», introdotto alla fine del *Purgatorio* (33, v. 140) in sostituzione di «canzone» (usato in *Inf.* 20, vv. 2-3 assieme a «canto», forse per suggestione delle *chansons de geste*), porta con sé il segnale di un passaggio: mentre «canzone» era un'indicazione tecnica abbastanza neutra (ma creava ambiguità rispetto all'uso che se ne faceva per indicare un componimento lirico in più stanze), «cantica» rimanda senza dubbio all'uso ecclesiastico, quello dei canti di lode liturgici, e però non risulta mai applicato prima a un testo laico. Così facendo Dante sposta l'equilibrio della sua opera, che era iniziata quale «comedìa» e si avviava invece a diventare un «poema sacro», come verrà proclamato due volte negli ultimi canti (in *Par.* 23, v. 62 e 25, v. 1).

Prendiamo qualche verso del maestoso esordio del primo canto (vv. 1-21):

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.

Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.

Veramente [Tuttavia] quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto.

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.

Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.

Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsïa traesti
de la vagina de le membra sue.

In questo maestoso esordio, che prosegue per altre cinque terzine, il poeta innanzitutto sottolinea la pervasività universale della gloria divina, ossia della «deità o potenza di Dio», che però arriva, nella sua dimensione luminosa, in gradi diversi a seconda dell'ente che la accoglie (e infatti l'Inferno è il «luogo d'ogne luce muto»: ma pure lì domina la potenza divina). Afferma poi che, con le sue capacità conoscitive più alte (l'*intelletto*), si è sprofondato nell'essenza divina al punto che la capacità fisica di ricordare (la *memoria*) non è riuscita a seguire sino in fondo il percorso intellettivo (si noti che l'*Epistola a Cangrande* spiega i versi 1-9 in maniera erronea o molto approssimativa). A questo punto, essendo la *materia* del poema eccelsa, occorre l'aiuto non solo delle Muse, già invocate all'inizio dell'*Inferno* e soprattutto del *Purgatorio*, ma anche quello del dio Apollo, figura della più alta ispirazione poetica (peraltro potente sino all'eccesso, come dimostra la cruda immagine dei versi 19-21). La sottolineatura del continuo innalzamento stilistico contrasta palesemente con l'idea che il poema sia ancora una «comedìa», ma di sicuro la materia e lo stile raggiungono vette incomparabili con la poesia precedente, che non aveva mai osato rappresentare i cieli fisici e metafisici nella loro interezza.

Dobbiamo insomma comprendere che, al di là della nostra sensibilità e delle preferenze del pubblico di quasi tutti i tempi, che consuonano maggiormente con l'*Inferno*, il *Paradiso* costituiva per Dante il culmine della sua opera e un esito che sarebbe stato difficilmente superabile, sia per altezza di argomento sia per qualità stilistica. Per scrivere l'ultima cantica bisognava elaborare la rappresentazione di un mondo esistente ma in effetti solo pensabile, con caratteristiche che dovevano corrispondere a complesse questioni teologiche e tuttavia renderle narrativamente plausibili: insomma si doveva fornire concretezza a quanto di più astratto e addirittura ineffabile era immaginabile da un cristiano. Solo arrivando a questo sforzo enorme (molto meglio confrontabile, sia detto un po' per provocazione, con i grandi romanzi e film di fantascienza che non con le banalissime visioni ultraterrene del xiii o xiv secolo), Dante poteva dare compimento e quindi solidità e perfezione alla sua opera: un'opera sacra perché, pur redatta da un laico, era sicuramente frutto dell'ispirazione derivata dalla grazia di Dio, del quale Dante si definisce l'umile «scriba» (*Par.* 10, v. 27). E uno *scriba Dei*, lo scrivano di Dio nel ruolo di sommo *dictator* («dettatore»), era ciascuno degli autori dell'Antico e del Nuovo Testamento, come l'evangelista Luca (cfr. *Mon.* ii, viii, 14 e anche iii, iv, 11).

Per questi motivi, probabilmente Dante si preparò adeguatamente prima di riprendere la scrittura del poema. Nell'insieme originale è infatti l'idea di distribuire le anime dei beati nei vari cieli, a seconda del principale influsso esercitato su di loro in vita, così come quella di legare ognuno dei nove cieli (i sette pianeti allora noti – Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno –, il cielo delle stelle fisse e il cosiddetto «Primo Mobile» o «Cristallino») a un preciso ordine angelico che lo governa, pur dipendendo a propria volta da Dio. Dante pensò a una sistemazione razionale che potesse comprendere elementi astronomici

(o astrologici, come si diceva all'epoca) e considerazioni teologiche. Le maggiori novità dei suoi assunti vengono spiegate dalla stessa Beatrice, guida per gran parte del Paradiso, che più di una volta fornisce soluzioni perentorie a questioni largamente dibattute: un esempio è quello relativo alle macchie lunari (canto 2), una sorta di «pecca» nella perfezione dei cieli ultraterreni, che viene giustificata non in base alla maggiore o minore densità della materia, bensì alla maggiore o minore gioia delle intelligenze angeliche nel ricevere la potenza di Dio, la *gloria Domini* su cui già si concentrava il primo verso della cantica. Una spiegazione in effetti ben poco comprovata sul piano argomentativo, ma sufficiente a dimostrare che, nel *Paradiso*, saranno presentate soluzioni originali, diverse persino da quelle proposte da Dante stesso nel suo *Convivio* (che in questo caso aveva sostenuto la dipendenza delle macchie lunari dalla distribuzione della materia).

Dante quindi supera il livello morale, ovvero di giudizio sui comportamenti e di riflessione sulle modalità del *contrappasso* (la punizione corrispondente alla colpa, secondo una legge enunciata nel canto 28 dell'*Inferno*), per realizzare quanto le convinzioni umane possano sembrare fallaci se osservate da una prospettiva ultraterrena: uno dei suoi modelli diventa allora il *Somnium Scipionis* («Sogno di Scipione» detto però all'epoca anche *Visum*, «Visione»), una parte del sesto libro del *De re publica* di Cicerone, letta autonomamente e commentata in ambito cristiano per i tanti risvolti legati alla questione dell'immortalità dell'anima e dei destini degli esseri umani. Il protagonista, Scipione l'Emiliano, viene a conoscere in sogno il suo futuro, svelato dal famoso nonno adottivo, Scipione l'Africano. È interessante che parte dell'azione si svolga nella zona della Via Lattea, ovvero delle stelle fisse, da cui l'Emiliano osserva anche la Terra, esattamente come farà Dante nel canto 22 del *Paradiso*, nel quale peraltro vengono impiegate varie fonti. Ma in generale questo testo contiene una sorta di canovaccio per l'insieme della terza cantica, ben più ampia e strutturata, grazie anche all'inserimento di scene grandiose (l'Aquila della giustizia nel cielo di Giove, la scala di Giacobbe in quello di Saturno, le apparizioni degli ultimi dieci canti, su cui torneremo), che dipendono dall'immaginario biblico (qualcuno sostiene che siano presenti elementi islamici, ma è un'ipotesi ancora molto discussa).

Letto in questa prospettiva, il *Paradiso* assume la valenza, diremmo oggi, di una «realtà virtuale», fatta di luci sempre più eccelse, di melodie celestiali, ma pure di momenti di silenzio e di buio assoluti, quando Dante deve acquisire nuove capacità intellettive nonché, almeno in parte, corporee per procedere nella sua salita verso l'Empireo: e proprio nel «figurare» il cielo supremo, che non è comparabile con quelli inferiori, ancora materiali, si arriverà a uno sforzo poetico e insieme teologico estremo, concluso addirittura dalla visione progressiva del Dio-Trinità.

Tra Verona e Ravenna

Quando Dante abbia immaginato definitivamente questo eccezionale percorso ultraterreno è difficile dirlo in dettaglio. Sino al 1315 non ci sono segnali sicuri di una ripresa della scrittura, e quindi un paio d’anni potrebbero essere intercorsi fra la conclusione del *Purgatorio* e l’avvio della stesura del *Paradiso*: una fase ampia di progettazione era comunque necessaria. Di certo tra il 1313 e il 1317 aumentano le testimonianze della diffusione delle prime due cantiche, che dovevano essere copiate e fatte circolare con una tempistica ben diversa da quella attuale o dell’epoca della stampa a caratteri mobili. Tuttavia a Bologna, Siena, in ambito toscano e forse fiorentino, l’*Inferno* e il *Purgatorio* circolavano. Verso la metà del 1315 Dante sarebbe potuto persino rientrare nella sua città, ma a patto di accettare l’umiliazione di riconoscersi colpevole: infatti il 29 maggio Firenze aveva promulgato un’amnistia per i fuoriusciti, in cambio di una forte somma di denaro e di una richiesta pubblica di perdono nel battistero di San Giovanni. Pochi mesi più avanti, dopo la pesante sconfitta inflittale dai ghibellini guidati da Uguccione della Faggiuola a Montecatini (29 agosto), la città del giglio e del fiorino si trovò sempre più in difficoltà: in questo contesto, un parente autorevole, forse il francescano di Santa Croce Bernardo Riccomanni, con una missiva che non ci è pervenuta aveva sollecitato Dante ad accettare il pur oneroso accordo.

Ma nella sua risposta il poeta sostiene che non poteva essere equiparato a un comune malfattore (si fa l’esempio di Ciolo degli Abati, personaggio ben poco morale eppure amnistiato, sia pure con una forma di ammenda, già nel 1311), e che i suoi quasi tre lustri (dal 1302 al 1315 appunto) di esilio avevano prodotto lunghi studi e grandi opere, convincendolo ancor più di meritare un rientro onorevole, peraltro già dovuto a un innocente. Leggiamo almeno in traduzione una parte di questo testo, particolarmente toccante e pieno di dignità:

> È questa la grazia del richiamo con cui Dante Alighieri è richiamato in patria dopo aver patito quasi per tre lustri l’esilio? Questo ha meritato una innocenza evidente a chiunque? Questo i sudori e le fatiche continuate nello studio? Lungi da un uomo familiare della filosofia una bassezza d’animo a tal punto fuor di ragione da accettare egli, quasi in ceppi, di essere offerto, a guisa di un Ciolo e di altri disgraziati. Lungi da un uomo banditore della giustizia il pagare, dopo aver patito ingiustizie, il suo denaro agli iniqui come a benefattori.
> Non è questa la via del ritorno in patria, o padre mio; ma se una via diversa da voi prima o poi da altri si troverà che non deroghi alla fama e all’onore di Dante, quella non a lenti passi accetterò; che se non si entra a Firenze per una qualche siffatta via, a Firenze non entrerò mai. E che dunque? Forse che non vedrò dovunque la luce del sole e degli astri? Forse che non potrò meditare le dolcissime verità dovunque sotto il cielo, se prima non mi restituisca alla città, senza gloria e anzi ignominioso per il popolo fiorentino? Né certo il pane mancherà (*Ep.* 12, 5-9; traduzione di Arsenio Frugoni).

È notevole che Dante, in un testo di autopresentazione nel 1315, non parli

direttamente del suo poema, e invece ricordi i suoi studi, la meditazione delle verità e la ricerca della giustizia, e insomma una serie di benemerenze che ormai gli garantivano fama e onore. Non si può dire quanto, in questo autoritratto, viene enfatizzato per distinguere nettamente il suo caso da quello di bassi personaggi come il Ciolo menzionato; tuttavia siamo sicuri che, nel contesto pubblico, Dante assume ruoli diversi. In effetti, all'interno della sua opera è il personaggio che sale con la sua Beatrice verso Dio e intanto propone appunto meditazioni sulle verità ultime, sulla pace e la giustizia, quasi come un profeta; ma in un'epistola per rispondere a una proposta ben precisa, prevale l'enfasi sulla competenza filosofica e sulla gloria terrena già raggiunte. Queste fisionomie non sono certo in contrasto (la prima prevale nel poema e magari in alcune epistole; la seconda è già quella dei trattati, e altre ancora ne segnaleremo), ma convivono nel Dante «reale», che in fondo considerava la sua eccezionale bravura un dono di Dio da porre al suo servizio, però anche da sottolineare nei contesti politici e nelle dispute culturali, sino a ottenere il dovuto riconoscimento.

Attribuzioni probabilmente false

Rifiutata l'umiliante amnistia, Dante venne nuovamente condannato assieme ai figli, sicuramente Iacopo e Pietro (mentre, va ricordato, non si hanno notizie di Giovanni dopo il 1314); dovette quindi spostarsi verso luoghi che garantivano un sostegno economico adeguato. Forse intorno al 1316, assieme a Uguccione della Faggiuola, allontanato da Pisa ma pur sempre importante condottiero del campo ghibellino, si diresse a Verona, dove dal 1311 dominava il più potente fra i vicari imperiali, Cangrande della Scala. Questo personaggio di sicuro accolse all'inizio con favore un importante letterato, dato che nel gruppo dei suoi servitori e collaboratori (non si può parlare di corte) si contavano notai, uomini di legge, ovviamente nobili militari, ma probabilmente, negli anni dieci, nessun dotto poeta e filosofo.

L'ambiente veronese era senz'altro attivo e stimolante, vantava parecchi ordini religiosi dotati di *studia*, e un'ottima biblioteca del capitolo della cattedrale (detta appunto Capitolare), che conservava alcuni manoscritti latini preziosi per qualità e antichità. Si è già detto che forse Dante poté approfittarne anche intorno al 1303-1304, ma è vero che l'accesso a queste prestigiose biblioteche era difficile per un laico. A Verona erano curati particolarmente gli studi relativi all'astronomia, grazie per esempio alla presenza di un importante filosofo e scienziato quale Antonio Pelacani (1275 ca.-1327), e forse anche per questo particolare contesto Dante venne citato come «determinatore» di una singolare *Questio*, quella del rapporto fra acque e terre emerse.

Per chi si basava sulla teoria dei quattro elementi e sugli studi aristotelici e tolemaici, risultava difficile comprendere perché l'elemento più pesante, appunto la

terra, sporgesse più in alto dell’acqua (elemento più leggero) in molteplici punti del nostro pianeta. Per risolvere la questione, peraltro forse impostata a Mantova, Dante sarebbe stato invitato a disquisirne da molti uomini dotti, legati appunto al capitolo della cattedrale, in un contesto di prim’ordine, la chiesetta di Sant’Elena che sorge nel luogo del primo tempio cristiano a Verona: e lì, il 20 gennaio 1320, avrebbe risolto il problema, scrivendo poi rapidamente il testo della dimostrazione, in modo da evitare che altri lo distorcessero.

Senza entrare in tecnicismi tipici della scienza tardomedievale, si può qui solo ricordare che vari punti della dimostrazione contrasterebbero con quanto affermato nella *Divina commedia*, persino nel finale del *Paradiso* che risalirebbe allo stesso periodo: si assisterebbe perciò a una strana scissione tra il Dante che proclama la «sacralità» e quindi «verità indiscutibile» del suo poema, e quello che segue un metodo prettamente scientifico, per arrivare a conclusioni in effetti molto diverse da quelle del poeta. È una scissione per nulla confacente a un poeta convinto che le verità scientifico-filosofiche devono essere compatibili con i dogmi cristiani, e perciò poco disposto a esporre due spiegazioni contrastanti per risolvere gli stessi problemi. Inoltre, la *Questio de aqua et terra* ci è tramandata solo da una stampa molto tarda (1508) e sicuramente manipolata, benché la prima attestazione risalga al 1360 circa (però si tratta di una testimonianza molto problematica). Ultimamente è stato poi rilevato che uno degli argomenti discussi e confutati era stato suggerito per la prima volta dal grande filosofo parigino Giovanni Buridano tra il 1335 e il 1340, e circolava in Italia solo dagli anni cinquanta, abbondantemente dopo la morte del poeta. Si deve quindi considerare la *Questio* come un testo apocrifo, attribuito a Dante appunto per nobilitare un prodotto forse tutto veronese.

Allo stesso modo sembra risalire alla fine degli anni trenta la cosiddetta *Epistola a Cangrande*, tredicesima e ultima di quelle pervenuteci. Si tratta in realtà di un testo composito, con una prima parte (detta *nuncupatio*) in forma di lettera di Dante al signore di Verona, nella quale si comunica che a quest’ultimo veniva dedicato e inviato il *Paradiso* completo (la formula «vobis ascribo, vobis offero, vobis denique recommendo» indica di sicuro, sulla base di moltissime analoghe riscontrabili in testi latini e mediolatini, la dedica e l’offerta di un’opera compiuta, che viene appunto posta sotto la protezione di un potente signore).

A questa lettera dedicatoria segue una parte cosiddetta di *accessus*, di solito scritta da un prefatore per illustrare le caratteristiche di un’opera, ma in questo caso, singolarmente, scritta invece dall’autore stesso, che in terza persona vuole chiarire come è fatto il poema e in particolare la sua ultima cantica. L’opera si intitolerebbe *Commedia* perché, come le commedie antiche, comincia nel dolore e finisce nella gioia, al contrario delle tragedie (ma, se così fosse, nel poema Dante non avrebbe mai potuto definire «tragedìa» l’*Eneide* di Virgilio, perché finisce positivamente con l’auspicata vittoria di Enea).

In ogni caso, nel poema si possono riconoscere quattro sensi (letterale, allegorico, morale, anagogico), che avrebbero caratteristiche diverse da quelle indicate nel *Convivio* e si ridurrebbero poi a due, quello letterale e quello

allegorico: quest’ultimo consentirebbe di comprendere come l’uomo è sottoposto alla punizione o al premio a seconda dei comportamenti adottati seguendo il suo libero arbitrio. Esposto in questo modo, però, o il senso allegorico è solo un senso letterale modificato (nel caso si parli dell’Aldilà), oppure è sbagliato (non ha senso dire che le punizioni e i premi esposti nel poema indicherebbero allegoricamente quelli che si realizzano sulla Terra, perché tutta la dottrina cristiana sostiene appunto che le ingiustizie terrene, benché spesso rimangano tali, saranno semmai sanate dal giudizio divino dopo la morte).

Infine, nella terza e più ampia parte dell’epistola il poeta, sempre usando la terza persona come se si trattasse di un commentatore, proverebbe a fornire un’interpretazione dei primi dodici versi del *Paradiso*, incorrendo però in imbarazzanti equivoci o forzando in modo inaccettabile il senso di molti versi. Chiude il tutto la proclamazione di una «rei familiaris angustia», che impedirebbe di continuare il commento (quindi, implicitamente, si chiede un sostegno economico al dedicatario).

Le contraddizioni e gli errori palesi di questo composito testo sono stati notati da molti interpreti sin dall’Ottocento, quando si pensava che la sua prima attestazione risalisse alla fine del Trecento. Invece, di recente ne è stata trovata una del notaio fiorentino Andrea Lancia, cultore di cose dantesche, che garantisce l’esistenza di questa epistola di dedica e di autocommento intorno al 1342. Ma resta il fatto che errori marchiani e interpretazioni forzate difficilmente possono essere attribuiti a Dante stesso, e comunque non si trova una data della sua vita in cui egli, avendo terminato il *Paradiso*, lo possa aver inviato assieme alla lettera di dedica a Cangrande. Siccome ormai sappiamo che l’ultima cantica fu condotta a termine nella primavera-estate del 1321, sarebbe necessario ipotizzare che l’epistola sia stata scritta grosso modo nell’agosto di quell’anno, ossia un mese o poco più prima della morte, e sia rimasta poi non spedita fra le carte del poeta: ma allora sarebbero stati i figli a diffonderla, mentre invece sia Iacopo che Pietro non mostrano alcuna conoscenza di quest’opera.

L’ipotesi più probabile è allora che, magari a partire da un frammento autentico di un’epistola di Dante a Cangrande (forse del 1316-1317, nel momento in cui chiedeva protezione), siano state aggiunte sia la parte relativa alla dedica, sia tutta quella esegetica, compilate da uno o più personaggi veronesi (al momento non identificabili) con un chiaro intento: quello di nobilitare la figura del signore scaligero morto nel 1329 e che, grazie a una facile mistificazione, suffragata dall’effettivo elogio contenuto nel canto 17 (vv. 76-93), poteva meritare ulteriori onori e addirittura una dedica da parte di Dante. Ma si tratterebbe appunto di propaganda scaligera, in effetti molto attiva a partire dall’epoca di Mastino ii (in carica dal 1329 al 1351).

Un’opera autentica degli anni ravennati: le Egloghe

Se non gli si attribuisce la *Questio*, non c'è motivo di pensare che Dante rimanesse a Verona sino al 1320, o addirittura vi tornasse appositamente dopo vari soggiorni anche in altre città settentrionali. Alcuni dati testuali (come il finale di *Par.* 18, vv. 130-136) indicano che il poeta rimase vicino a Cangrande, scomunicato da papa Giovanni xxii all'inizio di aprile del 1318, sino a quel periodo e forse ancora per qualche altro mese; dopodiché i riferimenti all'ambiente veronese scompaiono, mentre di sicuro sappiamo che Dante ebbe un invito a trasferirsi a Ravenna da parte del nuovo signore, Guido Novello da Polenta, il cui nonno era Guido padre della già tanto citata Francesca da Rimini, egli stesso discreto poeta tardostilnovista.

Molti indizi fanno pensare che il trasferimento avvenne nella seconda metà del 1318 o al massimo nella prima del 1319: oltre a una sede sicura (Guido Novello era un guelfo moderato), i familiari di Dante usufruirono di benefici ecclesiastici (un documento del 1321 si riferisce al figlio Pietro), mentre il poeta poté dedicarsi alla parte finale della sua opera maggiore, ormai giunta all'incirca al ventunesimo canto del *Paradiso*. Vari giovani letterati o uomini colti (come Dino Perini, Fiduccio de' Milotti, Menghino Mezzani e altri) poterono interagire con Dante, il quale ricevette anche visite da Bologna, dove si sapeva che il poema sacro era ormai avviato a compimento.

Ma se da un lato la fama di Dante era notevole, il suo uso del volgare cominciava a essere contestato in ambienti colti come appunto quello bolognese. È quanto gli fa capire un maestro di retorica attivo appunto a Bologna, Giovanni del Virgilio, nato verso la fine del xiii secolo, il quale prima andò a omaggiare l'illustre poeta a Ravenna ma poi, probabilmente tra la fine del 1319 e l'inizio del 1320, gli inviò un'epistola in versi latini, dove in sostanza stigmatizzava l'uso del volgare per affrontare argomenti elevatissimi: a suo avviso, la lingua volgare era comunque destinata a un livello stilistico basso, persino se l'argomento si elevava dall'Inferno al Paradiso (ma di questa cantica Giovanni dimostra di non sapere pressoché niente), mentre per aspirare all'alloro poetico, ossia alla laurea degli antichi, bisognava scrivere un poema epico in latino. Giovanni giunge a proporre vari argomenti di attualità storica, che si riferiscono a fatti bellici più o meno databili sino al 1319, e comunque agisce per sostenere un'eventuale incoronazione poetica di Dante a Bologna: qualcosa di analogo era avvenuto nel dicembre 1315 a Padova, quando era stato laureato il concittadino Albertino Mussato (1261-1329), autore di importanti opere storiche e di una tragedia, l'*Ecerinis* (sulle imprese del tiranno della Marca Trevigiana Ezzelino iii da Romano), la quale era già considerata una perfetta riscrittura dei testi classici, e veniva commentata e additata a modello (ora la definiremmo preumanistica).

La risposta di Dante è, ancora una volta, geniale. Grosso modo nella primavera del 1320 scrive e invia a Giovanni non un'epistola latina bensì un'egloga chiaramente ispirata a quelle virgiliane, ma con pastori che incarnavano Dante stesso (Titiro) e altri personaggi ravennati. Nella tranquillità bucolica leggono il testo di Mopso, cioè Giovanni, e lo commentano, osservando che l'alloro poetico

non potrà che spettare anche a Titiro, però quando avrà completato la sua ultima cantica:

> Tunc ego: «Cum mundi circumflua corpora cantu
> astricoleque meo, velut infera regna, patebunt,
> devincire caput hedera lauroque iuvabit […]».

> Allora io: «Quando i volumi del mondo che ruotano in cerchi concentrici e le anime abitatrici delle stelle si dispiegheranno nel mio canto, come già gli inferi regni, allora sì che mi piacerà cingere il capo della corona d'edera e alloro […]» (*Egl.* 2, vv. 48-50; traduzione di Gabriella Albanese).

Grazie a questi importantissimi versi veniamo a sapere dall'autore che, all'inizio del 1320, il *Paradiso* non è ancora completato e divulgato come le cantiche precedenti e tuttavia, non appena lo sarà, gli garantirà l'incoronazione o laurea alla maniera degli antichi. Qui Dante si cala perfettamente nel ruolo di poeta laico, che attende il premio per la qualità del suo lavoro, senza il benché minimo riferimento alla valenza profetico-sacrale del poema. Ciononostante si comprende l'eccellenza che egli attribuisce soprattutto alla cantica suprema, mentre ironizza poi sul fatto che Giovanni la possa considerare di stile «comico» solo perché scritta in volgare. Ancora una volta, l'eccezionale duttilità della lingua materna viene esaltata – cosa che invece, nell'*Epistola a Cangrande*, era messa in dubbio per motivi del tutto analoghi a quelli esposti proprio da Giovanni del Virgilio.

La genialità della risposta non sta solo nel proporre un'imitazione virgiliana con la quale, difendendo il suo poema sacro, dimostra di poter comporre un'opera latina innovativa e raffinata. Titiro-Dante aggiunge che manda questo «vasetto di latte» come il primo di una decina che seguirà: implicitamente, promette di scrivere non solo questa egloga ma altre nove, per pareggiare il conto con quelle originali di Virgilio. Sebbene questa parte del testo sia stata più volte discussa (c'è chi pensa che i dieci vaselli siano canti del *Paradiso* inviati per mostrarne la qualità: questo però è difficile, perché Giovanni aveva detto da subito che qualunque testo in volgare non era idoneo all'incoronazione poetica a Bologna), si arriva a capire sino in fondo l'azzardo di Dante solo se si accetta questa ulteriore grande sfida al modello virgiliano, imitato ma anche emulato come nessuno aveva mai osato fare.

La risposta di Giovanni del Virgilio non si fa attendere: probabilmente nella stessa primavera del 1320 risponde a Dante, questa volta con un'egloga di stampo virgiliano, molto più semplice rispetto a quella di Dante. Accetta comunque di continuare lo scambio di vaselli di latte-testi bucolici, e afferma che la prova di scrittura dantesca basterà a garantire la laurea bolognese: Mopso-Giovanni invita anzi Titiro-Dante a venire presto, sebbene sappia che Iolla (ossia Guido Novello da Polenta) sia geloso della sua presenza a Ravenna.

La seconda e ultima egloga di Dante invece si fa attendere: verosimilmente,

sulla base di riferimenti interni ed esterni, risale all’estate del 1321, quando purtroppo a Bologna è arrivato al potere il terribile antico nemico, Fulcieri de’ Calboli. Titiro con ogni probabilità si riferisce a lui parlando di un nuovo Polifemo, ciclope assassino rintanato a Bologna, e intanto segnala che ormai Apollo sta scegliendo le foglie d’alloro per la corona:

> A, mea vita, precor, numquam tam dira voluptas
> te premat, ut Rhenus et Nayas illa recludat
> hoc illustre caput, cui iam frondator in alta
> virgine perpetuas festinat cernere frondes.

> Ah, vita mia, ti prego, giammai tanto funesta brama ti muova sì che il Reno e quella Naiade imprigionino il tuo illustre capo, per cui già il potatore si affretta a scegliere le foglie immortali sulla sommità del virgineo allora (*Egl.* 4, vv. 84-87; traduzione di Gabriella Albanese).

I versi, pur retoricamente elaborati, sono chiarissimi. Da poco il poema sacro è terminato, e adesso Titiro-Dante otterrà gli adeguati consensi. Finalmente si potrà avverare non soltanto il sogno dell’incoronazione con l’alloro, di cui si parlava già nei primi versi del *Paradiso* (ricordiamo almeno i versi 13-15: «O buono Appollo, a l’ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l’amato alloro»), ma pure quello ancora più grande di venire riammesso in patria, tornando a essere cittadino fiorentino, oltre che poeta laureato cristiano, nel battistero di San Giovanni (*Par.* 25, vv. 1-9):

> Se mai continga che ’l poema sacro
> al quale ha posto mano e cielo e terra,
> sì che m’ha fatto per molti anni macro,
>
> vinca la crudeltà che fuor mi serra
> del bello ovile ov’ io dormi’ agnello,
> nimico ai lupi che li danno guerra;
>
> con altra voce omai, con altro vello
> ritornerò poeta, e in sul fonte
> del mio battesmo prenderò ’l cappello [l’alloro della corona poetica].

Il sommo sapere nel cielo: la teologia del poema sacro

Dunque, mentre corrispondeva in latino con Giovanni del Virgilio, Dante stava portando a compimento la sua ultima cantica. Grosso modo, mentre per scrivere le

prime due aveva impiegato complessivamente cinque o sei anni, per la terza gliene sono occorsi circa sette, a testimonianza del grandissimo sforzo sostenuto. Canto dopo canto, infatti, la materia diventava sempre più complessa filosoficamente e teologicamente, tanto che il lettore, molte volte chiamato in causa nel corso della narrazione, deve ormai essere disposto a proseguire, persino stando su una «piccioletta barca», un viaggio che attraversa un mare («pelago») sconosciuto: «L’acqua ch’io prendo già mai non si corse…» (cfr. *Par.* 2, vv. 1 ss.). Più ancora: deve studiare su un «banco» (*Par.* 10, v. 22), come coloro che si formavano negli *studia* sulle opere di riferimento, cristiane e classiche.

Lo statuto «comico», introdotto in contrapposizione a quello «tragico» attribuito all’*Eneide*, non ha più ragion d’essere: il poema sacro espone argomenti legati a Dio, ed è quindi una *teodìa* come lo sono i Salmi intonati dal «sommo cantor del sommo duce» (cfr. *Par.* 25, vv. 72-73), ossia il re David. Dante procede insomma per gradini ascendenti, e quando ripensa a tutta la sua opera, a pochi canti dalla conclusione, la definisce appunto in base alla materia e allo stile ormai superiori a quelli dei comici e dei tragici. Non importa che, nel corso del *Paradiso*, si trovino a volte parole concretissime (*bozzacchioni*, *cloaca*, *rogna*, *puzzo*/*puzza* ecc.): queste escursioni sono garantite non solo da una prassi poetica già antica, ma dal tono specifico per esempio delle invettive di san Pietro o degli ammonimenti dell’avo Cacciaguida.

Proprio a quest’ultimo, l’equivalente di Anchise per Enea nel sesto libro del poema virgiliano, viene affidato il compito di definire un’immagine del poeta, nel corso del suo esilio, che verrà poi considerata in sé vera ed evocativa, anche se senz’altro Dante ricorre qui a opportuni aggiustamenti, specialmente per quanto riguarda i suoi rapporti con i fuoriusciti bianchi, contrastati ma di sicuro non drasticamente interrotti come si afferma per far risaltare un fiero e superiore isolamento (*Par.* 17, vv. 55-69):

Tu lascerai ogne cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l’arco de lo essilio pria saetta.

Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e ’l salir per l’altrui scale.

E quel che più ti graverà le spalle,
sarà la compagnia malvagia e scempia
con la qual tu cadrai in questa valle;

che tutta ingrata, tutta matta ed empia
si farà contr’ a te; ma, poco appresso,
ella, non tu, n’avrà rossa la tempia.

> Di sua bestialitate il suo processo
> farà la prova; sì ch'a te fia bello
> averti fatta parte per te stesso.

Ma, come abbiamo più volte detto, sono diverse le autorappresentazioni dantesche delle quali dobbiamo tenere conto. Di certo, nel *Paradiso* il suo personale ruolo di poeta viene esaltato e nello stesso tempo limitato, siccome è Dio stesso a far scrivere un'opera che deve colpire le più alte cime, esortare attraverso gli *exempla* chi deve riprendere la retta via, e in questo senso il poema dantesco è pure un sermone da predicatore: solo che l'aspetto dell'efficacia morale non sopravanza mai quello dell'elaborazione stilistica, così come la dottrina teologica attribuita a Beatrice (che poi, inutile ricordarlo, è anche l'*avatar* definitivo del Dante filosofo) non uccide, nel *Paradiso*, la tensione a costruire immagini e scenari grandiosi. Non a caso, in quest'ultima cantica emergono alcune delle terzine più suggestive del poema, realistiche e nello stesso tempo astratte; teologicamente ardite e però sempre riportate a una fisicità terrena; spesso densamente analogiche, come nei seguenti passi:

> Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
> movesi l'acqua in un ritondo vaso,
> secondo ch'è percosso fuori o dentro (*Par.* 14, vv. 1-3);

> L'altro ternaro [gruppo di tre ordini angelici], che così germoglia
> in questa primavera sempiterna
> che notturno Arïete [autunno] non dispoglia,

> perpetüalemente «Osanna» sberna [canta]
> con tre melode, che suonano in tree
> ordini di letizia onde s'interna (*Par.* 28, vv. 115-120);

> La forma universal di questo nodo [legame di tutte le cose]
> credo ch'i' vidi, perché più di largo,
> dicendo questo, mi sento ch'i' godo.

> Un punto solo m'è maggior letargo [oblio]
> che venticinque secoli a la 'mpresa
> che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo (*Par.* 33, vv. 91-96).

Immergersi nell'Empireo

Questi esempi ci consentono di introdurre un'ulteriore analisi, dedicata soprattutto

ai dieci canti conclusivi del poema sacro. Perché, una volta arrivato al cielo delle stelle fisse, Dante comincia a doversi immaginare realtà in effetti non osservabili direttamente, come il nono cielo, detto Primo Mobile o Cristallino. Di esso già nel *Convivio* aveva fornito una bella definizione, sulla base della concezione tolemaica dell'Universo:

> lo nono [cielo] è quello che non è sensibile se non per questo movimento che è detto di sopra, lo quale chiamano molti Cristallino, cioè diafano, o vero tutto trasparente. Veramente, fuori di tutti questi, li catolici pongono lo cielo Empireo, che è a dire cielo di fiamma o vero luminoso; e pongono esso essere immobile per avere in sé, secondo ciascuna [sua] parte, ciò che la sua materia vuole. E questo è cagione al Primo Mobile per avere velocissimo movimento; ché per lo ferventissimo appetito ch'è ['n] ciascuna parte di quello nono cielo, che è [im]mediato a quello, d'essere congiunta con ciascuna parte di quello divinissimo ciel quieto, in quello si rivolve con tanto desiderio, che la sua velocitade è quasi incomprensibile (*Conv.* ii, iii, 7-9).

In sostanza, mentre l'Empireo, dimora di Dio e dei beati, è immobile perché in sé perfetto, il cielo sottostante, purissimo e invisibile, è dotato di una velocità quasi inimmaginabile, perché tende con grande fervore a unirsi all'altro: raccoglie quindi tutta la propensione di ogni realtà creata a tornare verso il Creatore (sarebbe questo, appunto, l'amore verso Dio che «muove il sole e le altre stelle»).

Tuttavia, per quanto elegantissima, questa definizione non fornisce un'immagine concreta del Primo Mobile, perché si tratta di un cielo ipotizzato dagli astronomi ma non osservabile direttamente. Invece, in *Par.* 23, vv. 112-113 Dante deve cominciare a far concepire fisicamente al lettore la magnitudine di questo cielo, che lui stesso dice essere posto lontanissimo dal punto, nella costellazione dei Gemelli (il suo segno zodiacale), dove si trova. Ecco allora una duplice metafora, «lo real manto di tutti i volumi / del mondo…», la quale spinge a immaginare un immenso mantello regale, che avvolge tutte le sfere («volumi») di cui si compone l'Universo, e che improvvisamente ci colloca non all'interno di un cielo bensì in una sorta di vuoto cosmico. Al limite del quale sappiamo esserci il Cristallino puro e velocissimo, però intanto rimaniamo, con il Dante-personaggio, in una condizione davvero mai sperimentata né sperimentabile, se non altro prima del viaggio che stiamo seguendo.

Così s'intuisce la difficoltà sempre più alta cui va incontro la narrazione: Dante-autore si «figura» entità che non dovrebbero essere paragonabili a quelle terrene e chiede al suo lettore di seguirlo in questo sforzo. Non a caso, il canto ventitreesimo, uno dei più belli dell'intero poema, si fonda su una serie fittissima di similitudini che, in apparenza, permettono il consueto confronto fra mondo terreno e mondo ultraterreno, e invece spingono il lettore a immergersi in questa «realtà virtuale» per coglierne l'assoluta differenza rispetto a quanto gli è noto. Nello scenario smisurato di cui si è detto, compaiono scene in sequenza, quasi si

trattasse di una sacra rappresentazione, tale da rievocare la salita di Cristo con i beati verso l'Empireo, e poi l'Annunciazione dell'Angelo a Maria: qui però si parla di «circulata melodia» (v. 109), quasi che fosse non un essere abbastanza definito (bianco splendente e con le ali, come in *Purg.* 2, vv. 16 ss.), bensì l'essenza stessa dell'amore angelico, in forma di una musica dolcissima e circolare (dunque un'aureola melodiosa) a ripetere l'annuncio dell'incarnazione di Dio in una donna.

Come è evidente, Dante non si appoggia a un immaginario tradizionale nemmeno quando potrebbe farlo. Non a caso proprio in questo canto asserisce che il suo è ormai un poema sacro, di enorme difficoltà e a volte ellittico (quando per esempio il riso di Beatrice, manifestazione della sua gioia di beata, diventa ineffabile), che tuttavia continua a procedere verso la meta, ovvero il suo unico possibile compimento: l'incontro con Dio.

Per poterlo narrare, Dante deve ancora affrontare varie prove: viene sottoposto a verifiche sulla sua dottrina cristiana, e in particolare sul possesso delle virtù teologali, Fede, Speranza e Carità (canti 24-26). Riesce anche a parlare con Adamo, al quale chiede conferma della sua permanenza nell'Eden e della lingua da lui parlata prima della Caduta: un problema considerato fondamentale all'epoca, nonché all'interno del *De vulgari eloquentia*, al quale pure viene data in breve una risposta.

Dopo un'invettiva di san Pietro contro la Chiesa corrotta e dopo l'arrivo al Primo Mobile (canto 27), Beatrice fornisce anche la corretta interpretazione del rapporto fra intelligenze angeliche e cieli (canti 28-29), spiegando in maniera originale (ossia sulla base di una teorizzazione forse interamente dantesca) che appunto esisteva tra spazi cosmici ed entità angeliche un rapporto biunivoco, secondo l'ordine svelato da Dionigi l'Areopagita (presunto discepolo di san Paolo, molto seguito dai teologi scolastici riguardo alle questioni delle gerarchie ultraterrene), ma comunque con ulteriori e personali precisazioni rispetto al *Convivio* (e con forti differenze rispetto all'*Epistola a Cangrande*, che invece dovrebbe essere coeva).

E finalmente si entra nell'Empireo con il canto 30, numero come al solito fortemente evocativo: in questo caso, si tratta del prodotto di due numeri perfetti, il 3 e il 10, che precede di sole 3 unità la conclusione dell'opera, ovvero il terzo canto 33, con il quale si arriverà a 100 complessivi. Ma giunto a questo punto, il lettore comprende che Dante stesso ha maturato un'idea sempre più complessa del cielo che aveva definito come «di fiamma» (secondo una falsa etimologia) nel *Convivio*, piuttosto banalmente. Qui invece entrano ancora una volta in gioco analogie e immagini che devono spingere il lettore a un'«immersione completa» nel luogo-non luogo cui è giunto. Beatrice così definisce questo «cielo» completamente diverso dai precedenti (*Par.* 30, vv. 38-45):

> […] «Noi siamo usciti fore
> del maggior corpo [il Primo Mobile] al ciel ch'è pura luce:

luce intellettüal, piena d’amore;
amor di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogne dolzore.

Qui vederai l’una e l’altra milizia [i beati e gli angeli]
di paradiso, e l’una [i beati] in quelli aspetti
che tu vedrai a l’ultima giustizia [il giorno del giudizio]».

Non siamo in uno spazio fisico, come ci saremmo aspettati specie se a conoscenza delle visioni cristiane o persino musulmane del Paradiso. Siamo in una pura virtualità fatta di luce ormai alla sua massima intensità (è appunto il *lumen gloriae*, la luce derivata direttamente dalla gloria, l’essenza ultima di Dio), che comprende ogni cielo effettivo e però non è materia, bensì Amore e Letizia sommi. Il viaggio dantesco non termina tuttavia con l’arrivo tra i beati, ma deve giungere a «figurare», ovvero manifestare attraverso l’immaginazione poetica, come si presenta «realmente» la piena unione di Dio con i suoi angeli e i suoi eletti.

Gli scenari sono sempre più caratterizzati da analogie e sintesi di nuove entità (con un termine oggi molto impiegato nelle scienze, si direbbe *blending*) del tutto originali: si arriva così alla più famosa, quella della «candida rosa», ossia una sorta di rosa officinale (quindi larga e piatta) luminosissima e a forma di smisurato anfiteatro (magari come l’Arena vista a Verona?), al cui interno sono collocati in scanni i beati antichi e moderni.

Le dimensioni spaziali e temporali sono azzerate: Dante, e il lettore con lui, si colloca in un punto centrale per osservare l’insieme, benché il dove non importi. Arditi neologismi, figure retoriche plurisensoriali (le sinestesie) o logicamente contraddittorie (gli ossimori): Dante usa ogni sua potenzialità poetica per arrivare a descrivere l’essenza dell’ultimo «cielo», che è pur sempre una tappa, cui dovrebbe seguire l’incontro con il Dio-Trinità. Ma prima di osare questo azzardo finale vengono proposti ancora alcuni eventi.

Il primo è quello dell’ultimo saluto a Beatrice: in chiusura del canto 30, infatti, la donna amata e guida teologale pronuncia le sue parole conclusive, a favore di Enrico vii e contro il traditore Clemente v, e poi (canto 31) lascia il suo posto a un «sene», un beato anziano e degno di riverenza, san Bernardo di Chiaravalle (1090-1153), teologo e mistico, assai devoto alla Madonna. È appunto Bernardo la terza e ultima guida nel poema sacro, in grado di illustrare la collocazione dei beati e di giustificare ulteriori questioni dottrinarie (canto 32). Soprattutto, dato che ormai il tempo «terreno» (quello che «assonna») destinato al viaggio di Dante sta terminando, per poter ottenere l’altissimo privilegio di avvicinare la gloria divina occorre chiedere l’intercessione della Vergine Maria. Bernardo lo fa con una delicatissima preghiera (*Par.* 33, vv. 1-39), che inizia all’insegna di un paradosso tipico della religione cristiana, quello di una «Vergine Madre» che è «figlia del *suo* figlio» e nel cui grembo il Creatore si incarnò in una sua creatura (Cristo, vero Dio e vero uomo). Maria accoglie la richiesta di Bernardo e concede un’estrema grazia

a Dante, quella di potersi immergere sempre più nel punto luminosissimo che costituisce la prima parvenza della Trinità.

Concludere il poema sacro

Iniziano così gli ultimi cento versi del poema, nei quali il *viator* sembra procedere con il solo intelletto, benché la memoria corporea sia riuscita a trattenere qualche frammento di quanto sperimentato. Sta di fatto che, nel profondo della luce sempre più alta, si intravede dapprima un unico volume in cui è riunita tutta la creazione, che sulla Terra appare divisa in infiniti aspetti (accidenti o sostanze, in termini aristotelici) e invece qui è compatta e ordinatissima (cfr. vv. 85 ss.).

Alla visione unitaria dell'Universo segue quella della Trinità (vv. 115-120), nella forma di tre cerchi, appunto il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo, i quali però si riescono a distinguere benché uniti (ancora una volta, non si tratta di un'immagine «reale» ma di una sorta di sfida intellettuale al lettore, perché provi a raffigurarsela):

> Ne la profonda e chiara sussistenza [essenza]
> de l'alto lume parvermi tre giri
> di tre colori e d'una contenenza [dimensione];
>
> e l'un da l'altro come iri da iri [arcobaleno doppio]
> parea reflesso, e 'l terzo [lo Spirito Santo] parea foco
> che quinci e quindi [dal Padre e dal Figlio] igualmente si spiri.

La sfida approda al suo culmine poco più avanti, quando la perfezione geometrica e coloristica dei cerchi trinitari si prepara ad accogliere in sé la «nostra effigie», ovvero la forma umana perfetta, dato che biblicamente l'uomo è fatto a «immagine e somiglianza» di Dio. In altri termini, la pura astrazione e la concretissima carne devono unirsi nell'essenza divina. Qui si arriva allo sforzo finale del Dante amante delle verità filosofiche e teologiche, il quale si paragona allo studioso di geometria che non riesce a risolvere il problema più complesso per il mondo antico, quello della quadratura del cerchio, misure come sappiamo incommensurabili e quindi da sempre un rebus per la mente umana (vv. 133-141):

> Qual è 'l geomètra che tutto s'affige [si applica]
> per misurar lo cerchio, e non ritrova,
> pensando, quel principio ond' elli indige [di cui ha bisogno],
>
> tal era io a quella vista nova:
> veder voleva come si convenne [si adattava]

l’imago [la figura umana] al cerchio [divino] e come vi s’indova;

ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

La sfida è ancora una volta sintetizzata attraverso un neologismo: bisognava arrivare a comprendere come l’immagine umana corrispondesse al perfetto cerchio trinitario e come vi s’*indovasse*, ossia come «diventasse un dove, trovasse un luogo al suo interno». Una sintesi eccezionale e incomprensibile alle sole «penne» della mente di un uomo: ma ecco l’illuminazione divina, la folgorazione mistica, questa sì davvero ineffabile e però risolutiva, tanto che il desiderio di conoscenza, che ha sin qui guidato il Dante-personaggio e insieme il Dante-autore, si placa. Siamo agli ultimi, celeberrimi versi del poema, che segnalano il concludersi dell’«alta fantasia», della lunga ispirazione cui hanno contribuito il cielo divino e la Terra degli uomini. La fine della visione però non genera rimpianto, perché finalmente il poeta-*viator* si può ricollocare, interamente soddisfatto nei suoi desideri e nella sua volontà, tra gli esseri che lodano Dio a partire dai luoghi del creato (vv. 142-145):

A l’alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e ’l *velle*,
sì come rota ch’igualmente è mossa,

l’amor che move il sole e l’altre stelle.

La perfezione del vero ordine universale è ormai dispiegata e il «poema sacro», che era nato come una «comedìa», è compiuto. Pochi mesi dopo questa conclusione, Dante muore a Ravenna, nella notte tra il 13 e il 14 settembre 1321.

6. Perché Dante non è più soltanto un classico?

Un'opera inevitabile e scomoda: giudizi su Dante lungo i secoli

Con la morte di Dante sembra che il percorso del suo poema sacro si chiuda. Invece, come per ogni grande opera, comincia un'altra fase, dato che un capolavoro comprende sia la sua storia iniziale, sia la sua «fortuna», l'accoglienza immediata e quella negli anni o nei secoli successivi. Ancora più radicalmente, un capolavoro porta in sé i segni e la sintesi più alta del tempo in cui è nato, ma allo stesso tempo è un circuito che lascia aperte sinapsi, ovvero, fuor di metafora, elementi che continuano a risuonare nei lettori perché riguardano la continuità biologico-cognitiva degli esseri umani oltre che le fasi storiche, e che quindi possono essere più facilmente reinterpretati sotto nuove angolature. Si tratta, per dirla in poche parole, della questione dell'*attualità* di un classico, ossia del perché ci continuano a interessare opere che non rispondono più all'orizzonte storico e che magari risultano complesse per gli aspetti linguistici o per i riferimenti culturali. È il caso appunto della *Divina commedia*: si cercherà di segnalare in questo capitolo alcune tappe fondamentali della sua ricezione, ma di necessità si potranno solo fornire spunti essenziali, che di certo costituiranno uno stimolo per tanti possibili approfondimenti (per i quali si rimanda alla «Bibliografia» finale).

Si può prima di tutto rilevare che il poema di Dante suscitò quasi subito reazioni piuttosto divaricate. Se consideriamo che le prime due cantiche erano ben diffuse già intorno al 1315, i vari aneddoti riportati per esempio dal novelliere Franco Sacchetti (ca. 1330-1400) o da Boccaccio testimonierebbero un immediato successo popolare, e insieme un'immediata deformazione del testo, tanto da suscitare le ire del poeta contro fabbri o asinai che maltrattavano la sua composizione. Purtroppo si tratta spesso di novellette prive di alcun fondamento effettivo, e tuttavia è indubitabile che la *Divina commedia* conquistò il pubblico dei semicolti o addirittura dei popolani, ma poi pure quello dei colti che non disprezzavano l'uso del volgare per un'opera così impegnativa: uno dei primi commentatori dell'opera, il bolognese Iacomo della Lana, parla di una «polida

parladura», di una lingua elegante, e di «gloria della lingua (*linguae gloria*)» parla il già citato Guido da Pisa.

Viceversa proprio l'uso del volgare, sia pure nobilitato dalla qualità stilistica, viene considerato negativamente dai lettori di cultura preumanistica, sostenitori dell'uso esclusivo del latino nelle opere letterarie più importanti. Il problema è appunto quello posto da Giovanni del Virgilio nella sua prima epistola a Dante (se ne è parlato nel capitolo 5): il volgare è di per sé attinente a un livello basso, da trivio, mentre per arrivare a quello alto-tragico è necessaria una scrittura latina di buona qualità, ossia vicina ai grandi modelli antichi e depurata delle tante deformazioni createsi durante i secoli intercorsi fra la caduta dell'Impero romano e il xiv secolo. Questa concezione è lontanissima da quelle espresse a più riprese da Dante, il quale ha motivato la sua scelta del volgare per vari tipi di opere, e tuttavia non ha mai collegato rigidamente questa scelta a un livello «comico», tanto è vero che il *De vulgari eloquentia* è interamente dedicato alla selezione linguistico-stilistica finalizzata all'elaborazione di un volgare illustre, aulico, cardinale e curiale.

Invece già pochi anni dopo la morte del poeta l'orientamento generale dei letterati italiani era quello di esaltare le nuove scritture latine, appannaggio dei colti e raffinati preumanisti, a scapito di quelle volgari, considerate adatte a opere di minor importanza oppure più intime. Petrarca sceglierà sì il volgare per il suo *Canzoniere*, però selezionando sia il lessico, sia gli argomenti adatti per una poesia alta, che riprende la grande tradizione lirica provenzale, stilnovistica e propriamente dantesca, ma coniugandola con una componente intima, derivata da un rapporto stretto con sant'Agostino e le sue *Confessioni*, nonché con modelli lirici antichi (come Orazio o Catullo) interamente o quasi sconosciuti a Dante.

Insomma, un primo conflitto nel modo di valutare la *Divina commedia* si apre subito dopo la morte dell'autore e riguarda l'uso del volgare, il livello stilistico (Petrarca e Boccaccio, come si è detto, si interrogavano sul perché il titolo sarebbe *Comedìa*), la popolarità sin troppo larga. Pure sul versante dei contenuti si aprì peraltro un ampio dibattito fra chi considerava l'opera il resoconto di un poeta-profeta, una visione effettivamente percepita dall'autore; e chi invece parlava di un testo fittizio, con una forte componente allegorica e morale, a volte piuttosto ardito nelle questioni teologiche ma nel complesso ortodosso (però non mancavano coloro che invece ne sottolineavano le punte quasi eretiche, specie riguardo ai poteri del papa e ai destini della Chiesa).

Aggiungiamo qui che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, i commentatori del Trecento spesso sanno e capiscono molto meno dei loro successori sulla lettera e sulle possibili interpretazioni del testo dantesco. Certo, in parecchie occasioni forniscono notizie storiche preziose, quando abbastanza affidabili: tuttavia persino i figli Iacopo e Pietro, nei loro commenti, dimostrano di conoscere poco della vita del padre in esilio, e di fraintendere punti anche semplici del testo. Un lettore parecchio colto come Boccaccio accoglie in maniera poco selettiva le testimonianze e i documenti, e per di più inserisce sue ricostruzioni, a

volte diverse da un testo a un altro, spesso senza darne conto, e a sua volta sbagliando l'interpretazione letterale di molti passi. Insomma, l'esegesi dantesca fu subito molto complessa e frastagliata, cosicché si poterono creare opinioni errate (come quelle sul titolo del poema) non sottoposte a un vaglio attendibile, ma semmai date per scontate, con l'aggiunta di altre informazioni affastellate. Dell'«autentica interpretazione» si ha un concetto molto flessibile, magari sino al punto di inventarne una da attribuire al poeta stesso (è il caso del collage a lui ascritto come *Epistola a Cangrande*).

Potremmo allora fissare un primo orizzonte della ricezione: la *Divina commedia* poteva essere considerata un resoconto realistico di un effettivo viaggio o di una visione, i cui contenuti dovevano essere presi alla lettera e non edulcorati con procedimenti allegorici più o meno giustificati; oppure il suo livello letterale era fittizio, nascondeva significati morali più o meno facili da individuare, però ovviamente non doveva essere considerato vero in quanto resoconto di un'autentica esperienza. Dante poteva essere un ottimo conoscitore delle cose divine (*theologus* in questa specifica accezione); un maestro di lingua (purtroppo non in grado di comporre un'epica latina: forse proprio per difenderlo da questa accusa, cominciano a diffondersi le notizie sull'incipit di un poema che doveva essere scritto in esametri); un autore di opere di generi diversi (vengono ricordate presto anche la *Vita nova* e la *Monarchia*), tanto è vero che si arriva a definirlo «excelsus poeta comicus» ma anche «satirus et liricus atque tragedus» (Guido da Pisa). Sicuramente, la sua eccellenza in un'opera di grande successo, nonché in liriche raffinate ma scritte sempre in volgare, non gli permetteva di giungere ai livelli più alti nella prospettiva di un umanesimo fondato su un'ampia e approfondita conoscenza dei classici latini e, a partire dal Quattrocento, anche greci.

Si coglie qui bene il senso delle formule, molto diffuse nei manuali, di un Dante come «ultimo esponente del Medioevo», inserito pienamente in una cultura cristiana fondata sulle *Summae* di Alberto Magno o di Tommaso d'Aquino, aristotelico-scolastica, sebbene con tante componenti eterodosse (averroiste, neoplatoniche ecc.) e comunque portatrice di una sintesi del tutto originale. Ma questo tipo di cultura era comunque incompatibile con quella che, di lì a mezzo secolo, sarebbe diventata fondamentale in Occidente: molto più intimista e agostiniana che non logica e tomista, con Platone e i suoi interpreti come punto di riferimento, simbolica più che allegorica, filologica e non solo erudita, e così via. Dante resta un autore con cui confrontarsi, a livello colto, come dimostrerà il commento neoplatonizzante dell'umanista Cristoforo Landino (1424-1498), stampato nel 1481 e dedicato alla signoria fiorentina in una copia pergamenacea, con xilografie realizzate da Baccio Bandini su disegno di Sandro Botticelli, il quale, com'è noto, continuerà per lungo tempo la sua opera di illustratore dantesco.

Tuttavia, a parte l'indiscusso successo anche fra grandi scrittori del Cinquecento (è citato ampiamente da Machiavelli, Ariosto, Tasso…), la sua posizione nel campo dei valori letterari viene drasticamente ridimensionata dopo l'uscita delle

Prose della volgar lingua di Pietro Bembo (1525), ossia l'opera che per molti secoli costituirà il punto di riferimento per una buona scrittura in un italiano letterario. Secondo Bembo, i modelli adatti per la poesia in lingua volgare sono Petrarca e i suoi seguaci, mentre per la prosa ci si deve rivolgere alle opere minori di Boccaccio: Dante è troppo duro, incolto, persino osceno, per poter figurare adeguatamente in opere eleganti e ben selezionate. Comincia quindi una parabola discendente, che porterà Dante a essere poco citato e poco stampato dalla seconda metà del xvi a quella del xviii secolo, quando ebbe inizio la sua progressiva riscoperta, su presupposti del tutto nuovi.

Il primo Dante «moderno» (dal Sette all'Ottocento)

Si è visto che una prima, lunga fase della fortuna dantesca, e in particolare della *Divina commedia*, riguarda il paradigma interpretativo della qualità e correttezza linguistico-stilistica (in rapporto al latino oppure all'interno degli usi letterari del volgare); quello dell'eccezionalità e vastità delle sue conoscenze filosofiche e teologiche (presto ridimensionate, dato il rapido allargamento delle opere antiche riscoperte e meglio interpretate); quello delle valenze complessive, allegoriche o simboliche, del testo. Ben poco in effetti ci si soffermava sulla costruzione narrativa o sulla definizione dei personaggi o sulla creatività linguistica o su tanti altri aspetti che ora ci sembrano di eccezionale importanza. Occorreva in sostanza una temperie culturale disposta a ricollocare un poema cristiano e prerinascimentale in una dimensione che consentisse di rivendicare sia la sua perfetta *medievalità*, lontana dalle limitazioni e dagli abbellimenti dei vari classicismi, sia la sua efficacia come generatore di immagini e di sentimenti forti ed eterni, al di là delle specifiche convinzioni dell'autore.

Non a caso le prime grandi riletture di Dante arrivano da un filosofo originale ma per lungo tempo isolato, il partenopeo Giambattista Vico, il quale cominciò a rivalutare il gusto purissimo delle opere poetiche «barbare», come poteva essere, secondo la sua convinzione, quella di Omero, e come poi è di fatto quella di Dante (l'«Omero toscano»), che peraltro Vico considera frutto di una lunga elaborazione. Oltre che nella sua *Scienza nuova* (prima edizione 1725), Vico intervenne in varie sedi su Dante, per esempio stilò una premessa a un commento dantesco (quello di padre Pompeo Venturi) nota poi come *Giudizio su Dante* (1729). Molte idee fondamentali sono riassunte in una lettera a Gherardo degli Angeli (1725), dalla quale si possono estrarre queste righe:

> Così [come Omero] Dante, fornito di poetici favellari, impiegò il colerico ingegno nella sua Comedia. Nel cui Inferno spiegò tutto il grande della sua fantasia in narrando ire implacabili, delle quali una e non più fu quella di Achille, ed in memorando quantità di spietatissimi tormenti, come appunto, nella fierezza di

> Grecia barbara, Omero descrisse tante varie atroci forme di fierissime morti avvenute ne combattimenti de' troiani co' greci, che rendono inimitabile la sua Iliade; ed entrambi di tanta atrocità risparsero le loro favole, che in questa nostra umanità fanno compassione, ed allora cagionavan piacere negli uditori […]; appunto come, per lo concorso delle stesse cagioni, l'Odissea, ove si celebra l'eroica pazienza d'Ulisse, è appresa ora minor dell'Iliade, la quale a' tempi barbari d'Omero, simiglianti a quelli che poi seguirono di Dante, dovette recare altissima meraviglia (ed. Nicolini, 1953, pp. 124-125).

L'energia primitiva e non addomesticata di Dante cominciava a essere un nuovo valore, ma occorrevano tempi di maturazione. Più che sul versante illuminista-classicista, a lungo dominante nel xviii secolo, è su quello dell'iconografia che si forma un nuovo elemento di attrazione, specie quando torna a essere fondamentale, sulla scorta delle grandi tragedie shakespeariane, la fisionomia dei personaggi con i loro caratteri. Ecco allora che, proprio in Inghilterra, vengono prodotte le prime xilografie o i primi disegni che rappresentano i personaggi più teatrali dell'*Inferno*, in primo luogo Ugolino della Gherardesca, il cui episodio viene ora letto come una microtragedia, con sottintesi oscuri ma comunque altamente drammatica e barbara in sé: si parlerà anche di atmosfera da «romanzo gotico». Raggiunse grandi esiti Johann Heinrich Füssli (autore dell'incisione *Il conte Ugolino nella torre con i figli*, 1806) e presto molti altri episodi infernali cominciarono a godere di un largo successo, grazie a rappresentazioni pittoriche ma pure a riadattamenti teatrali, che integravano i brevi canti danteschi con informazioni esterne più o meno affidabili, come nel caso di Paolo e Francesca, prototipi di un amore travolgente e trasgressivo (benché nel Dante originale la seconda domini la scena).

Ma è forse il londinese William Blake a segnare, secondo le valutazioni attuali, una svolta decisiva nell'interpretazione visualizzata di Dante: infatti le sue illustrazioni visionarie, 7 xilografie e 102 acquarelli realizzati a partire dal 1824, costituiscono tanto un'integrazione creativa, quanto una sorta di commento interpretativo del testo, di cui vengono fatti emergere i valori profondamente inquieti e mistico-religiosi, senza alcun bilanciamento di tipo aristotelico-scolastico. Ci si è insomma liberati dei vincoli strettamente storici, che pure verranno più volte richiamati in causa nel corso del xix e del xx secolo, per considerare la *Divina commedia* un testo integralmente poetico e addirittura mitopoietico, capace cioè di generare nuove opere fantastiche o visionarie.

D'altra parte, nell'epoca dei nazionalismi e delle lotte romantiche per l'unificazione dei popoli asserviti, Dante diventa ben presto un punto di riferimento per vari tipi di rivendicazioni, a cominciare da quella dell'autonomia dell'Italia intera. Ancora una volta sono accantonati molti dati di fatto (la *Monarchia* prevedeva un ruolo dell'Italia come «giardino dell'Impero», non certo come nazione in sé autonoma), mentre le prese di posizione del poeta vengono portate a estremi non sempre accettabili: ecco il Dante «ghibellin fuggiasco» di Ugo Foscolo (*I sepolcri*, v. 174), il «non domito nemico / della fortuna» di Giacomo Leopardi

(*Ad Angelo Mai*, vv. 62-63), e poi il Dante di Giuseppe Mazzini e di Niccolò Tommaseo, quello dei realisti e dei romantici francesi come Balzac e Hugo, quello dei preraffaelliti inglesi, che rivalutano la *Vita nova* e individuano o inventano nuove allegorie sempre più esoteriche, specie nelle letture dei Rossetti, Gabriele (commentatore dell'intera *Divina commedia*) e il figlio Dante Gabriel, autore di celebri dipinti carichi di simbolismi, come la *Beata Beatrix* (ca. 1870).

È insomma ormai pienamente attivo quello che possiamo definire l'effetto del «dantesco», aggettivo sostantivato che da solo segnala l'aura di un autore colossale e ancora, secondo quanto si constatava nel xix secolo, in gran parte incompreso, il quale può essere riadattato in forme modernissime, riattivato con nuove interpretazioni allegoriche e simboliche, posto a fondamento della riscoperta di tutte le potenzialità autenticamente italiane, e nello stesso tempo impiegato in un confronto con i grandi autori di tutte le nazioni, da Omero a Shakespeare a Goethe. Molte di queste riletture ci appaiono oggi enfatiche o eccessivamente orientate verso la ricerca di sensi riposti ed esoterici; tuttavia, è proprio questa possibilità di individuare una polisemia anche là dove il senso letterale potrebbe essere sufficiente a costituire, se vogliamo, la metamorfosi più efficace della modalità di lettura «di secondo grado» (allegorica, simbolica, morale…) che in vario modo era stata subito postulata dai commentatori danteschi.

Nella seconda metà dell'Ottocento si arriva ad alcuni punti fondamentali in questa nuova parabola della fortuna di Dante. Esce una grande edizione illustrata di taglio popolare, che condizionerà poi a lungo l'immaginario collettivo: è quella con le xilografie di Gustave Doré, illustratore di molti capolavori letterari, incisore fra i più famosi nella Parigi «capitale del xix secolo», che si dedicò alla *Divina commedia* tra il 1861 e il 1868, ottenendo fra l'altro una risonanza particolarmente forte grazie alle tante cerimonie in occasione del sesto centenario della nascita del poeta (1865). Il potente impatto dei suoi chiaroscuri, michelangioleschi e insieme inquietanti e orridi, va a creare soprattutto per l'*Inferno* l'atmosfera più adatta per i lettori ormai abituati ai grandi intrighi romanzeschi, in grado quindi di leggere il poema come una narrazione della quale era opportuno fissare le fisionomie dei personaggi.

Sicuramente tenne conto di questa modalità di rappresentare l'Aldilà dantesco lo scultore francese Auguste Rodin, che dal 1880 fino alla morte si impegnò nella realizzazione della grandiosa *Porta dell'Inferno*, di cui restano il modello in marmo nonché alcune versioni in bronzo. All'interno di un contesto definito e che si confronta con precedenti illustri (basti pensare alla cosiddetta *Porta del Paradiso* realizzata da Lorenzo Ghiberti per il battistero di San Giovanni a Firenze), Rodin volle progressivamente inserire singoli personaggi o scene evocative, che univano il canovaccio dantesco con elementi di storia sacra e altri dai caratteri demoniaci. Si tratta di circa 180 figure, fra cui spicca *Il pensatore*, poi riadattato in versioni autonome: nella struttura, questo personaggio allegorico si colloca in alto al centro e dovrebbe evocare Dante stesso come colui che ha «pensato» il mondo poi scolpito, ovvero realizzato materialmente, dal nuovo artista. Ma in effetti *Il*

pensatore non ha nessuna connotazione che lo inserisca in un tempo storico preciso, è una sorta di uomo perenne, che medita sulla sua condizione e su quella drammatica che lo circonda. E addirittura si potrebbe avanzare un'ipotesi di confronto con la rappresentazione del *Giudizio universale* (1535-1541) della Cappella Sistina, al cui centro, sopra i dannati e in mezzo a un turbinio di salvati, Michelangelo ha posto Cristo che sta per compiere un gesto di sicuro definitivo: al suo posto, Rodin colloca un essere pienamente umano, bloccato come Amleto nei suoi pensieri, e comunque sovrastante un mondo di soli dannati.

Alla fine del xix secolo, un Dante già avvolto dalle reinterpretazioni viene riletto in modi apparentemente incongrui da Giovanni Pascoli, che dedica vari volumi di saggi all'esegesi dantesca. Pascoli in fondo vuole superare una tendenza, di stampo positivistico, che faceva concentrare molti dei migliori dantisti italiani tra fine Otto e inizi Novecento solo sulle questioni filologiche ed erudite. Il poeta delle «piccole cose» tende invece a interpretare il grandioso visionario, penetrando nella sua mente con la lettura attenta e con l'intuizione, creando collegamenti imprevisti all'interno del testo e associazioni con testi esterni, soprattutto di carattere religioso e teologico. A partire dal saggio *Minerva oscura* (1895) e quasi sino alla morte (1912), Pascoli approfondisce ogni aspetto anche minimamente controverso dell'interpretazione dei canti, proponendo novità soprattutto sull'ordinamento morale dell'*Inferno* e sull'importanza dei canti finali del *Purgatorio*, dove si coglierebbe il passaggio dalla vita attiva a quella contemplativa: Dante, quindi, non sarebbe solo un nuovo Enea e un nuovo Paolo, ma anche un nuovo Giacobbe, il personaggio biblico innamorato di Rachele e però sposo pure di Lia. In molti casi, si colgono sottili riferimenti alla complessa situazione psicologica ed esistenziale del poeta, e comunque l'esegesi pascoliana, sebbene sopra le righe, rappresenta una sorta di apice delle tendenze ottocentesche a sovradeterminare ogni elemento della *Divina commedia*, non per tradirla ma per coglierne lo spirito profondo.

Dante e le avanguardie

Rispetto alla tensione pascoliana per scoprire i «misteri» profondi di uno dei più grandi capolavori di tutti i tempi, secondo un gusto davvero tipico della cultura tardosimbolista italiana ed europea, dopo l'avvento delle avanguardie il rapporto con il poema dantesco diventa ben presto molto più tecnico e, se vogliamo, trasgressivo. È significativo il fatto che ormai si accetti il termine «commedia» a indicare l'intera opera, perché a quest'altezza storica sembra normale che si possa parlare di qualunque argomento mescolando stile alto e stile basso, elementi plebei e sublimi, e insomma arrivando allo stile che viene definito Espressionismo nelle varie arti. Se il grottesco era già previsto dalla poetica di Victor Hugo, adesso anche l'assurdo, il deforme, lo scatologico vengono convocati per rappresentare

l'insieme della vita degli uomini qualunque: e Dante è chiamato in causa per aver saputo parlare persino di diavoli petomani allo stesso modo che di eroi antichi e moderni, di santi, di Dio stesso.

In ogni caso, a partire dall'inizio del Novecento Dante è stato riletto nei suoi fondamenti linguistico-stilistici e culturali senza far riferimento agli ideali patriottico-civili che raggiunsero la loro massima diffusione intorno al 1865 (e adesso da rileggere «senza retorica»). Se ancora in occasione dell'anniversario del 1921, dopo una grande e terribile guerra mondiale, in Italia dominano le celebrazioni di tipo nazionalistico, solo in parte stemperate dal risalto attribuito all'attività filologica per le edizioni critiche delle opere dantesche, coordinate dal grande studioso Michele Barbi, la novità è rappresentata dalla critica che seguiva il magistero di Benedetto Croce, che per l'appunto pubblicò nel 1921 il suo celebre e poi contestato saggio su *La poesia di Dante*, nel quale si proponeva di superare alcune contraddizioni emerse nelle letture di critici idealistico-romantici come Francesco De Sanctis (peraltro autore di alcuni memorabili saggi danteschi), per dare spazio alla liricità del poeta, separando gli aspetti della struttura morale e teologica da quelli dell'autentica intuizione ed espressione di un'immagine esteticamente valida. Il metodo crociano di divisione tra poesia e non poesia purtroppo era del tutto inadeguato a comprendere la complessità del poema, ma costringeva comunque a riflettere sull'effettiva valenza del testo a prescindere dalle risonanze ideologiche o dai meri contenuti. Benché i modi fossero diversi, la direzione era la stessa della nuova fase interpretativa che avrebbe condotto a una rinnovata attenzione agli aspetti stilistici dell'opera dantesca.

Alla cosiddetta «funzione Dante» vengono assegnate, nella prima metà del xx secolo, molte componenti diverse, per esempio quella di essere alla radice dell'ispirazione che spingeva i nuovi artisti ad accumulare qualunque materiale della realtà, ricomponendolo e riadattandolo a un nuovo contesto (un po' come fece Marcel Duchamp con i suoi *ready made*). Da questo punto di vista, fra i discepoli ideali di Dante si conta il poeta statunitense Ezra Pound, che nei suoi *Cantos* (1917-1962) provò a far diventare materia poetica persino i conti economici, le lingue antiche anche non europee (come il cinese), la storia mondiale, e così via. Ma l'Ordine gli mancò completamente, e non solo per le traversie biografiche, bensì soprattutto perché era in sé impossibile far fronte all'inclusività onnicomprensiva.

Fagocita qualunque livello stilistico, ma in una serie di contenitori (le ore del giorno, i libri e i personaggi dell'*Odissea*…) che suddividono la materia senza imbrigliarla, il capolavoro della narrativa modernista, l'*Ulisse* (1922) dell'irlandese James Joyce. Il nuovo Ulisse, il piccolo borghese di origine ebraica ma convertito al cattolicesimo Leopold Bloom, compie azioni che hanno una portata modestissima, almeno nell'economia di una giornata qualunque a Dublino, il 16 giugno 1904, e risultano invece cariche di implicazioni simboliche: non mancano le visioni o piuttosto allucinazioni, che dovrebbero portare a *epifanie* – sempre

eluse o negate –, folgoranti apparizioni di quella che Dante avrebbe chiamato la «gloria divina». Purtroppo, all'inizio del xx secolo, della molteplicità della creazione restano solo le bassezze corporee: evento clou è semmai il disperdersi progressivo del super-io morale e razionale nel cuore della notte, che determina anche la degradazione della figura femminile, non più fedele come Penelope né tanto meno «assoluta» come Beatrice. La nuova Donna eterna è Marion-Molly, moglie adultera di Leopold, e il racconto finisce con l'identificarsi con il suo *stream of consciousness*, il flusso di parole e pensieri che agitano il preconscio. La visione di Dio è sostituita dal ritorno all'indistinto, o piuttosto dall'immersione nella chiacchiera cui si riduce ogni esistenza priva di scopo.

Questo processo sarà ancora più chiaro nell'altro testo fondamentale di Joyce, il davvero plurilinguistico *Finnegans* Wake (1939), in cui il principio «comico» dell'inclusione del reale in tutti i suoi aspetti (compresi quelli inconsci) nelle opere letterarie viene portato alle sue estreme conseguenze: l'invenzione procede per associazioni e anagrammi sistematicamente e non solo in singoli punti del testo. E il capostipite di questa ennesima sperimentazione è sempre il «divine comic Denti Alligator» (come si legge in *fw* 440, 6). Solo che viene a perdersi la certezza della storia, oltre a quella della salvezza: tutto si mescola e ritorna incessantemente, perciò non esistono più i destini personali.

Invece, in un altro grande scrittore modernista, lo statunitense Thomas S. Eliot, e in particolare nel suo capolavoro *The Waste Land* (1922; il titolo viene tradotto «La terra desolata» o «devastata») si riconosce la forza della coesione *trascendente* che Dante aveva saputo imprimere al suo poema. I frammenti di vita, sparsi come quelli sopravvissuti alla dura prova della Grande guerra, si compongono nel capolavoro eliotiano come tessere di un mosaico incompleto, come citazioni-allusioni a un mondo che non esiste più, né in quanto passato remoto né in quanto presente storico. La vita degli uomini è collocabile in una città irreale («unreal city»), una Londra-megalopoli infernale, in cui l'io vede moltitudini di morti e, traducendo *Inf.* 3, vv. 55-57, afferma che «I had not thought death had undone so many» (*wl* 1, 60-63, cioè «ch'i' non averei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta»): la certezza del destino è adesso quella della distruzione reale, mentre irreale è la vita quotidiana degli abitanti di una qualunque città occidentale. Unicamente la riscoperta di una dimensione mitica e addirittura panreligiosa condurrà il lettore dall'Inferno di *The Burial of the Dead* alla possibile pace assoluta sintetizzata nel «Shantih shantih shantih» con cui si chiude l'intero poemetto della *Waste Land*: un Paradiso evocato sulla base dell'antropologia e delle aspirazioni etiche delle più grandi religioni di tutto il mondo, anziché attraverso una teologia capace di diventare chiave di lettura del «gran mar de l'essere».

Come autore, Eliot è dunque un interprete pienamente novecentesco di Dante perché ne coglie le implicazioni filosofiche e i fondamenti artistici senza tentare di imitarlo, ma anzi imprimendo il sigillo della *frammentazione* nella ricezione dell'opera forse più compiuta e simmetrica di tutti i tempi. Eliot è pure un critico di

Dante fra i più acuti di quel periodo: sin dal 1920, infatti, individua nella *Divina commedia* «la più esauriente e la più ordinata presentazione di sentimenti che sia mai stata fatta» e sottolinea la completezza della *humanitas* proposta nell'intero poema. Ma è soprattutto nel successivo saggio del 1929 che lo scrittore novecentesco trova i motivi più propri per l'esaltazione del grande antecedente medievale: sono indiscutibili la sua *universalità*, specie nel tenere assieme tutti i campi del sapere; la sua *capacità allegorica*, che però coincide con la nettezza delle sue rappresentazioni, e di conseguenza la sua formidabile *immaginazione visiva*, in un'epoca ancora ricca di visioni; la grande forza di *semplificazione*, che consente di creare personaggi vivi e reali benché descritti solo per pochi tratti; l'abilità, superiore persino a quella di Shakespeare, nel proporre una *gamma completa* di altezze e di abissi delle azioni umane. Tutto questo – e molto altro – secondo Eliot viene realizzato da Dante in un linguaggio comprensibile, condiviso anche dai non italiani: il che ovviamente contrasta con la complessità linguistico-stilistica delle opere prodotte dalle avanguardie e dai modernismi, e con molte dello stesso Eliot.

Occorrerebbe ancora soffermarsi su come Dante venne riadattato al contesto cubista e futurista della Rivoluzione sovietica, per esempio da Osip Mandel'štam, che lavorò a un suo *Discorso* (o anche *Conversazione*) *su Dante* agli inizi degli anni trenta, rileggendo l'intero poema all'insegna dell'energia, dell'eccesso, dell'arditezza delle metafore, della multiformità, purtroppo proprio quando l'impeto del 1917 stava ormai bloccandosi: e Mandel'štam, che si riteneva inquieto e reietto proprio come Dante, usò a sua volta l'arma della satira contro Stalin, venendo poi mandato al confino. Non importano ovviamente i notevoli errori interpretativi dovuti a una conoscenza approssimativa del volgare italiano antico, perché appunto anche questo dimostra che la *Divina commedia* poteva raggiungere ogni contesto: in Russia fu amata, magari con prospettive diverse, pure da tanti altri artisti, da Vladimir Majakovskij ad Anna Achmatova.

Ma tornando in Italia, dopo la fase delle avanguardie e quella del cosiddetto «ritorno all'ordine», i destini di un grande critico, Gianfranco Contini, che individuò in Carlo Emilio Gadda il prosecutore dell'espressionismo di Dante, si legarono definitivamente a quelli di un grandissimo poeta, Eugenio Montale, nel fatidico 1939, l'anno in cui escono la prima edizione del commento continiano alle *Rime* di Dante e *Le occasioni*. In questa raccolta, fondamentale per gli sviluppi della poesia italiana del xx secolo, Montale passa da una lirica ancora aperta e descrittiva, praticata negli *Ossi di seppia*, a una difficile (non oscura, per rifarsi ai termini di una distinzione classica) e metonimica, fatta di frammenti di realtà in attesa di un miracolo laico che li riscatti, e in questo vicina a Eliot e ai modernisti. Dopo le grandi prove dei *Mottetti* (nelle quali Dante è ben presente, come nel celebre attacco «Il ramarro se scocca / sotto la grande fersa…», che riscrive *Inf.* 25, vv. 79-81), e dopo le magnifiche poesie conclusive, come *Nuove stanze* e *Notizie dall'Amiata*, Montale sarebbe addirittura pronto a creare un nuovo mito, quello della sua amata Irma Brandeis (fra l'altro studiosa di Dante) che può diventare

Clizia, in parte simile a Beatrice. Occorre però la lunga prova del Secondo conflitto mondiale, quando ormai Irma è, e per sempre resterà, lontana negli Stati Uniti, suo paese d'origine, per arrivare a una poesia fortemente allegorica, capace di sublimare i destini dei singoli individui (compresi il poeta e la sua amata) in quello generale dell'umanità scampata alla distruzione totale. Ecco allora che Dante s'impone per rappresentare il desiderio di riscatto e la possibile salvezza, come avviene nella parte conclusiva del celebre componimento *La primavera hitleriana* (1939-1946, poi inserito nella raccolta *La bufera e altro*, 1956), in cui la distruzione della guerra e la speranza di rinascita sono superate, grazie all'opera di Clizia che, come Beatrice, ha guardato «in alto» verso Dio, e poi si è sacrificata addirittura «per tutti» gli esseri umani. Rileggiamo gli splendidi versi conclusivi (30-43):

> […] Oh la piagata
> primavera è pur festa se raggela
> in morte questa morte! Guarda ancora
> in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
> che il non mutato amor mutata serbi,
> fino a che il cieco sole che in te porti
> si abbàcini nell'Altro [Dio] e si distrugga
> in Lui, per tutti. Forse le sirene, i rintocchi
> che salutano i mostri [i dittatori nazifascisti] nella sera
> della loro tregenda, si confondono già
> col suono che slegato dal cielo, scende, vince –
>
> col respiro di un'alba che domani per tutti
> si riaffacci, bianca ma senz'ali
> di raccapriccio, ai greti arsi del sud…

Dante figurale e allegorico: o non solo?

La scoperta degli orrori dei Lager, e in generale la prospettiva di eventi apocalittici come lo scoppio di una bomba atomica, ha segnato l'immaginario collettivo degli anni cinquanta-sessanta (e oltre) del xx secolo: Dante non poteva non essere rievocato in molti campi artistici, specie per il confronto tra il suo Inferno e gli inferni davvero realizzatisi sulla Terra, da Auschwitz e Hiroshima sino alle città caotiche e oppressive dei nuovi colossi politici mondiali. Si può sottolineare, per comprendere l'entità della mutazione, che molti degli autori che avevano più da vicino conosciuto o subito gli orrori della Grande guerra avevano preferito evitare il confronto con il mondo metafisico del poema dantesco per soffermarsi sulla descrizione dei comportamenti dei singoli nei loro limiti «umani»: basti pensare a scrittori che pure conoscevano e citavano Dante, come Karl Kraus, celebre autore

di aforismi che, da Vienna, visse il tracollo dell'Impero austroungarico e lo rappresentò nella sua tragedia *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1922); più capillare, ma non decisiva, la presenza dantesca in Thomas Mann, che peraltro porrà in esergo al suo romanzo *Doctor Faustus* (1947) l'esordio del secondo canto dell'*Inferno*. Viceversa, il confronto con i destini descritti nella *Divina commedia* risulta immediato e necessario in chi, per esempio, è sopravvissuto alla Shoah.

Ciò vale, come è ben noto, per il Primo Levi di *Se questo è un uomo* (1947), che trova la forza, nel cuore di Auschwitz (organizzato come un Inferno reale), di ricostruire a memoria il canto di Ulisse, in cui Dante rappresenta la spinta a cercare e a progredire persino nella consapevolezza di un possibile esito tragico. Ma emblematica è pure la riflessione di un altro grande interprete della Shoah, l'ebreo tedesco Peter Weiss che compone un suo dramma, *L'istruttoria*, messo in scena nel 1965, utilizzando per i dialoghi le testimonianze ai processi contro i carnefici nazisti. In quell'anno, settimo centenario della nascita di Dante, Weiss scrisse anche una *Conversazione su Dante*, nella quale finge di rispondere a domande sul ruolo dell'*Inferno* nel mondo contemporaneo. Il primo affondo è quello che sottolinea una differenza sostanziale e drammatica rispetto all'Aldilà cristiano: «Nel nostro inferno, infatti, giacciono gli innocenti». Se, dopo la Shoah, ci si accosta di nuovo al mondo esterno con l'intento di giudicarlo eticamente, ci si accorge che una giustizia non è più rintracciabile, come avevano ormai mostrato autori quali Kafka e Beckett. Ciononostante, l'*Inferno* riesce ancora a *straniare* il male, a renderlo oggettivo e quindi visibile, presente: Weiss espone una considerazione molto acuta, sebbene legata ai parametri interpretativi tipicamente psicanalitici dell'epoca: «Come nell'*Ulisse* di Joyce, il discorso [nella *Divina commedia*] scaturisce costantemente dal soggettivo, dall'onirico, tuttavia il materiale che fa venir su gorgogliando rispecchia la realtà esterna». È questo uno dei motivi per cui il poema dantesco può ancora apparirci equiparabile alla nostra condizione: nessun tipo di riscatto però si riesce a trovare nei luoghi dove persino Beatrice sarebbe ormai ridotta a cenere, come la Sulamith del celebre componimento *Todesfuge* (1952, «Fuga di morte») di Paul Celan, uno dei massimi poeti del xx secolo, anch'egli segnato dalla Shoah.

In generale, la tendenza a riconoscere nel poema dantesco una sorta di paradigma utilizzabile per saggiare i destini moderni, individuali e collettivi, si afferma sempre più largamente nel corso del Novecento. Se i personaggi del romanzo canonico sembrano sempre più di frequente disgiunti da una biografia certa e plausibile, il confronto con l'esito dei comportamenti, del tutto certo in Dante, può risultare significativo. È il caso di quella storia di autodistruzione che costituisce il nucleo di Under *the Volcano* (1947, «Sotto il vulcano») dell'inglese Malcom Lowry, definita dall'autore «una *Divina commedia* ubriaca». Nel romanzo il ruolo dell'io protagonista non è più quello dell'uomo che cerca, magari erroneamente, una verità e una salvezza per non vivere come i bruti, bensì al contrario cerca l'accecamento e appunto l'abbrutimento per evitare di guardare in faccia ciò che già sa: il non senso del mondo esterno, potenzialmente distruttivo

come il vulcano sotto cui ciascuno di noi vive.

La distruttività di un'epoca che ha generato innumerevoli inferni può essere esemplificata in molti racconti allegorici, e addirittura in una serie di equivalenze precise che partono dalla «realtà-reale» di una città, New York, diventata la presunta capitale del mondo ma pur sempre fatta di gironi ricolmi di reietti e di peccatori. Questa almeno è l'immagine che emerge da *The System of Dante's Hell* (1965), romanzo-denuncia di LeRoi Jones, ovvero lo scrittore e intellettuale afroamericano Amiri Baraka, scomparso nel 2014, cantore del popolo del blues e nel contempo risoluto oppositore del sistema capitalistico, che ha sancito la collocazione in ghetti di un'ampia parte della popolazione statunitense. Se adesso la denuncia può sembrare sin troppo ovvia, è importante che Baraka abbia deciso di far riferimento al paradigma dantesco che allora, fra i bianchi statunitensi di cultura medio-alta, poteva rappresentare un sistema di verifica etica riconoscibile, in cui risaltava chiara la distribuzione di colpe e pene (comprese quelle ingiustamente subite).

Gli esempi di riuso dell'opera di Dante sarebbero tantissimi altri: solo in Italia, il ritorno alla realtà e le nuove sperimentazioni linguistiche degli anni cinquanta-settanta trovano un punto di riferimento in una rilettura autonoma ma trasversale rispetto ad autori molto diversi tra loro, dall'Edoardo Sanguineti di *Laborintus* (1956) al Pier Paolo Pasolini della *Divina Mimesis* (opera che intendeva riscrivere l'intera *Divina commedia*, iniziata nel 1963 ma incompiuta) e soprattutto di *Petrolio* (un grandioso romanzo-visione, i cui materiali sono stati pubblicati postumi nel 1992). Ma anche i grandi poeti Mario Luzi, Giorgio Caproni, Giovanni Giudici, Andrea Zanzotto e tanti altri autori italiani si confrontarono in quegli anni con le opere dantesche. Lo stesso Montale decise di spostarsi nell'ambito della «poesia inclusiva» e del comico nella sua ultima produzione, che si fa iniziare dalla pubblicazione di *Satura* (1971).

Nel 1965, comunque, il ruolo fondamentale di Dante nella storia letteraria italiana e internazionale fu sancito da numerosissimi congressi scientifici e da tante iniziative editoriali, culminate pochi anni dopo nella nuova edizione critica della *Commedia secondo l'antica vulgata* (1966-1967), curata da Giorgio Petrocchi, che fece leggere il testo secondo lezioni (ossia parole o frasi) in molti casi diverse da quelle accettate per lungo tempo. In questa fase si stabiliscono inoltre alcuni paradigmi forti nell'interpretazione complessiva del poema nonché delle altre opere di Dante. Si è già più volte ricordata l'interpretazione che fa di Dante la sorgente del plurilinguismo e del pluristilismo, evocati da Contini, in confronto con il monolinguismo di Petrarca. Altrove il critico sottolineò invece una questione di tipo narrativo, ossia il ruolo del «personaggio che dice io» rispetto all'autore reale (si vedano i saggi riuniti in *Un'idea di Dante*, 1976). Su questo problema si erano soffermati, direttamente o indirettamente, due altri interpreti tra i più importanti di questi anni, l'austriaco Leo Spitzer e lo statunitense Charles S. Singleton: il secondo, nei suoi ampi studi, pubblicati soprattutto a partire dal 1954, formulò alcune idee molto chiare sul rapporto fra testo del poema e allegoria, dato che,

accettando in pieno le idee contenute nell'*Epistola a Cangrande*, la *Divina commedia* doveva essere considerata una sorta di ultimo libro della Bibbia, vero nella lettera e però dotato di un'allegoria complessiva, secondo la quale il viaggio di salvezza del protagonista era in realtà quello che «ogniuomo» (everyman) avrebbe dovuto praticare. L'opera quindi proseguiva e completava la *Vita nova*, fondandosi su una grandiosa rilettura dell'intera teologia ebraico-cristiana, ma poteva poi essere apprezzata pure da un uomo moderno, laico, appunto per la valenza universale del suo messaggio.

Le posizioni di Singleton trovarono molti sostenitori negli Stati Uniti (dove la lettura di Dante era assai diffusa sin dall'Ottocento) e in Europa, dove furono spesso lette a riscontro con quelle di Erich Auerbach, ebreo tedesco emigrato per questioni razziali e docente, fra l'altro, a Princeton e Yale. Nei suoi *Studi su Dante* (riuniti in traduzione italiana nel 1963) e in alcuni capitoli del suo capolavoro *Mimesis* (1946), una grandiosa serie di analisi sul problema della rappresentazione della realtà dalla Bibbia e da Omero sino a Virginia Woolf, Auerbach ebbe modo di precisare progressivamente le sue analisi dantesche, che segnalavano la grande diversità tra la *Divina commedia* e tutte le opere epiche greco-latine precedenti, e ne facevano una sorta di *unicum* di ambito cristiano, dato che solo Dante, prima del realismo ottocentesco, sarebbe riuscito a fornire una rappresentazione seria del «quotidiano», peraltro trasponendolo nell'Aldilà. Infatti, secondo Auerbach il realismo dantesco dipendeva dalla sua concezione non genericamente allegorica ma specificamente *figurale* della realtà terrena, che trovava il suo compimento appunto nel giudizio finale, in base al quale gli uomini diventavano per sempre quanto erano stati parzialmente sulla Terra: Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti, protagonisti del canto decimo dell'*Inferno*, conservano negli avelli degli eretici i loro caratteri – fiero e pieno di dignità il primo, mediocre e sospettoso il secondo – fissati per sempre assieme alla loro punizione. Il critico sottolinea poi che lo stile dantesco corrisponderebbe a quello dei Vangeli, definito *sermo humilis* («lingua modesta, degli umili») e però adatto a parlare di Cristo, quindi di qualunque argomento, persino altissimo: di qui l'idea di uno stile «comico» che non si rivela inadatto a raccontare un viaggio sino a Dio.

Queste interpretazioni consentivano di superare tanti ostacoli delle letture allegoriche tradizionali e per di più di collegare il grande capolavoro antico alle nuove tendenze moderne. Tuttavia, col tempo, si sono rivelati i limiti e le forzature di queste posizioni, che restano in parte valide ma non soddisfano più come esegesi complessive della grande produzione dantesca. Il plurilinguismo e il comico non coincidono con l'espressionismo (tanto meno in opere come *Il Fiore* e il *Detto d'Amore*, che pure Contini si propose di attribuire a Dante), ma nemmeno con il *sermo humilis*. Secondo sant'Agostino, infatti, il cristiano poteva certo usarlo, ma non era obbligato a farlo, come per esempio si vede nelle epistole di san Paolo, in parte alta teologia, in parte esortazione, in parte invettiva, e insomma non riducibili a un unico stile basso: questo è senz'altro il modo di procedere di Dante. Di sicuro, per Dante i modelli classici sono fondamentali (magari per essere emulati) quanto

quelli cristiani, e con i tanti *topoi* che da essi derivano s'instaura una continua sfida, come ha sottolineato un altro celebre studioso, il tedesco Ernst Robert Curtius, nel suo capolavoro *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948).

Pur nelle loro forzature, molte di queste interpretazioni restano fra le più importanti e coerenti nella lunga storia del dantismo, specie se non risultano staccate dai contesti in cui sono nate. Per Auerbach come per Eliot e tanti altri critici o artisti, l'opera di Dante non è solo da leggere ma da far propria, per riuscire a rappresentare drammatiche crisi simili a quella prodottasi con la Seconda guerra mondiale, oppure con i conflitti e le ingiustizie del secondo dopoguerra. Le loro letture, come quelle di Singleton o di Contini o di altri illustri dantisti (da Étienne Gilson a Bruno Nardi…), forniscono *una* prospettiva coerente su Dante: ma forse, il suo capolavoro assorbe persino la molteplicità ed è impossibile ridurlo a una sola componente, come si è sempre tentato di fare.

Dante per i lettori colti o Dante per tutti?

Dagli anni ottanta del xx secolo predomina un allontanamento sempre più forte dal testo originale di Dante e una spinta a creare opere che, pur alludendo alla *Divina commedia* e a volte anche alla *Vita nova*, riscrivono, traspongono, rielaborano profondamente le possibili intenzioni dell'autore e persino le caratteristiche in apparenza sicure a livello esegetico. L'ambito del «dantesco» diventa ancora più largo, e prima di tutto penetra nel territorio del pop: si contano fortunate traduzioni a fumetti alla Walt Disney (che aveva proposto un *Inferno di Topolino* già nel 1949), thriller letterari e cinematografici in cui Dante è un investigatore oppure fornisce un canovaccio per investigazioni, canzoni e articoli giornalistici che citano il poema, videogame ecc. Tutto questo sarebbe impossibile con altri classici, persino con quelli che volutamente ammiccavano non solo ai lettori colti, come nel caso dell'*Orlando furioso* o del *Don Chisciotte*. Dante fornisce personaggi e vicende facilmente memorizzabili addirittura in culture molto diverse da quella italiana e interpretabili a più livelli, a volte sin troppo banali ma spesso dotati di efficacia. Questo territorio, al di là dei singoli esiti artistici, va percorso e indagato.

Di certo, pure le letture pubbliche dedicate al poeta sono andate incontro a forti cambiamenti, dal periodo dei grandi attori che proponevano il *loro* Dante (in Italia, Giorgio Albertazzi, Vittorio Gassman o addirittura il grande trasgressore Carmelo Bene), a quello dei lettori-interpreti come Vittorio Sermonti, sino alla lettura semplice e piana, accompagnata da commenti attualizzanti, di Roberto Benigni. Nel contempo, pochi hanno osato ripetere i tentativi, un po' velleitari, dei primordi del cinema, quando in varie occasioni si provò a mettere in scena, con un gusto davvero arretrato, la vita di Dante o intere cantiche: ormai pure nell'ambito pop occorrono idee forti e intuizioni creative fondate per affrontare di petto un autore che risulta uno dei pochissimi capaci di superare lo scoglio del successo di

pubblico a distanza di secoli dal momento in cui ha prodotto la sua opera.

È vero comunque che Dante resta amato e citato dai grandi scrittori attuali, poeti e, sempre più, narratori. Basti ricordare rapidamente il campione del fantastico «colto», l'argentino Jorge L. Borges, che nel secondo Novecento ha dedicato vari suoi saggi a episodi particolari della *Divina commedia*, come l'apparizione dell'Aquila della giustizia nel *Paradiso*, trovando occasioni per confronti interculturali molto arditi, in questo caso con il magico uccello della cultura persiana, detto Simurg. Ma forse il riuso più innovativo che Borges fa dell'intera costruzione dantesca è quello del suo racconto *La biblioteca di Babele* (1941), che da molti punti di vista appare come una sorta di «mondo possibile» in cui l'organizzazione di un Aldilà perfettamente ordinato e finalizzato viene surrogata da un caos altrettanto perfetto, entropico, e nello stesso tempo creativo. La biblioteca, «illimitata e periodica», costituirebbe l'unica ipotesi attualmente formulabile per conciliare il rapporto fra il nostro sapere, sempre più ampio e incontrollabile da un singolo individuo, e il mondo. Il destino, però, potrebbe essere quello di non conoscere più l'Ordine finale.

In Giappone, un importante romanzo a sfondo autobiografico del premio Nobel Kenzaburō Ōe, *Gli anni della nostalgia* (1987), pone al centro del racconto un personaggio, Gii, che regola la sua vita su fondamenti e valori tipici della cultura nipponica, e che però, fedele soprattutto a una dignità e a una ricerca etica personale, considera importante confrontarsi con l'opera di Dante: giunge addirittura a citarne e a commentarne a più riprese passi che riguardano in particolare il giudizio universale, a cominciare dal tredicesimo canto dell'*Inferno* per arrivare agli ultimi canti del *Paradiso*. Tuttavia, essendo per Gii impossibile credere in un Paradiso cristiano, il luogo ultraterreno da lui più amato è il Purgatorio, precisamente la spiaggia che accoglie Dante e Virgilio all'uscita dall'Inferno: un luogo, pure per un personaggio di cultura nipponica, di momentanea requie, di speranza e di purificazione, raggiunto dopo aver evitato il naufragio che poteva, poco prima dell'arrivo all'isola sperata, far precipitare di nuovo nell'abisso della dannazione eterna, come insegna la figura mitica di Ulisse, menzionata e discussa a lungo negli *Anni della nostalgia*.

Se la prospettiva di Ōe è quella di confrontare i presupposti etici della sua civiltà con quelli ricavabili dalla *Divina commedia*, la linea seguita dal Nobel antillano Derek Walcott è stata invece di riconoscere un fondamento epico nell'esistenza di umili personaggi dei Caraibi, pescatori o commercianti che però assumono nel poema-racconto *Omeros* (1990) i nomi e quindi la possibile identità di grandi eroi, da Achille a Ettore a Elena. Il modello omerico viene intersecato con molti altri della cultura occidentale, ottimamente conosciuta da Walcott, e fra questi spicca Dante, che non solo fornisce un puntello metrico (il poema è scritto in terzine, sia pure molto più libere di quelle della *Divina commedia*), ma viene citato là dove è necessario sottolineare la valenza antropologico-religiosa di alcuni episodi: così, dopo che nel decimo capitolo del primo libro una zona dell'isola di Santa Lucia è

stata descritta come luogo dei morti, si parla esplicitamente di «Holes of boiling lava / bubbled in the Malebolge» («Buchi di lava incandescente / che ribolliva come nelle Malebolge»). Il testo propone un linguaggio mescidato per ragioni storiche e non solo stilistiche, ed è ben confrontabile con quello dantesco: e infatti lo stesso Walcott ha esaltato, in varie dichiarazioni, sia la capacità di Dante di delineare personaggi credibili pur nella rapidità della loro descrizione, sia quella di usare registri e toni diversi, senza limitazioni precostituite.

Questi o altri importanti esempi che si potrebbero proporre a livello mondiale non devono però far dimenticare che il poema dantesco viene spesso ascoltato in performance orali, anziché letto approfonditamente, e ancora di più visualizzato grazie a immagini che sono ormai vere e proprie reinterpretazioni del testo di partenza. Questo vale ad esempio per la serie di illustrazioni di Salvador Dalì riservate all'*Inferno* (1960) o per quella, pressoché contemporanea, di Robert Rauschenberg (1958-1960): le prime puntano sull'essenzialità e le prospettive stranianti (quindi surreali), le seconde sul collage di antico e moderno, con disegni che si intersecano a foto di attualità. Si cerca insomma una nuova via per rappresentare Dante uscendo dai vincoli sin troppo forti del tardo Ottocento, e di sicuro l'impegno diventa massimo nel caso di un artista inglese, Tom Phillips, nato nel 1937, il quale lavorò intensamente a un gruppo coeso di illustrazioni dell'*Inferno*, e insieme a una sua traduzione personale e certo non superficiale. Phillips fece uscire un'edizione a tiratura limitata nel 1983, poi due anni dopo un'altra edizione con note di commento in cui rivendicava la possibilità di cambiare sempre modelli e stili nelle sue rappresentazioni: alla rivisitazione del famoso ritratto dantesco di Luca Signorelli (Orvieto, ca. 1502) tante altre fanno seguito, anche con riferimenti a W. Blake e G. Doré, ma più di frequente alla cultura pop, *comics*, film come *King Kong*, icone alla Warhol o alla Lichtenstein, e così via. Emerge un *Inferno* spiazzante, quasi privo di grandi personaggi sofferenti e di chiaroscuri violenti, mentre non mancano i toni comici e satirici, e in molti casi le immagini sembrano fare quasi da commento interpretativo (come è accaduto a volte già nel xiv secolo).

L'impresa di Phillips trovò poi un'integrazione nella trasmissione della bbc *A tv Dante*, per la quale l'artista realizzò nel 1989 la trasposizione dei primi otto canti assieme al regista Peter Greenaway, già autore di film raffinati e spesso ispirati a opere d'arte. In questo caso si trattava di ottenere una sorta di commento audiovisivo, dotato di informazioni storico-culturali di base: il risultato è notevolissimo, nell'ambito dei documentari di qualità, e sfrutta al meglio la capacità di Phillips di mettere in cortocircuito il testo di Dante con immagini contemporanee (qui filmati di guerra, diagrammi scientifici, ecografie, interviste…). Di quanto elaborato per l'edizione a stampa del 1983 rimane molto poco, a dimostrazione che le esigenze di un video sono distinte da quelle dei libri con illustrazioni fisse. Prevalgono in questo caso le scene con molte figure, spesso ammassi di corpi nudi, privilegiati rispetto alla rappresentazione dei grandi individui.

Queste imprese non hanno raggiunto una notorietà pari a quella degli illustratori del xix secolo. Non sono mancati peraltro interessanti tentativi di ricondurre l'immaginario dantesco a un livello più astratto (per esempio in *The Dante Quartet* dello statunitense Stan Brakhage, 1987), oppure a una complessità ricca di allusioni (come in *The Book of All the Dead*, 1975-1994, del canadese R. Bruce Elder). Una carica distruttiva e rigenerativa degna delle tragedie antiche si sentiva nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* messi in scena dalla Socìetas Raffaello Sanzio, guidata da Romeo Castellucci, ad Avignone (2008), tanto che la partecipazione attiva degli spettatori era indispensabile per ricreare non tanto Dante «alla lettera» quanto la drammaticità della sua opera.

Dante tra pittura, video e teatro

Nel paragrafo precedente, abbiamo toccato molti punti importanti. Prima di giungere alle conclusioni, riprendiamo e approfondiamo, almeno in parte, l'aspetto del Dante visualizzato, soprattutto nella contemporaneità: come faremo vedere, citando materiali reperibili anche in internet, si tratta di una procedura utile per capire meglio i tanti modi impiegati per interpretare la *Divina commedia*, variabili nel tempo e costantemente da rinnovare. Con il successo del «modello Doré», che tuttora rappresenta per molti lettori la più convincente versione illustrata di Dante, si è aperta la strada per reinterpretazioni visuali del poema sempre più autonome: dai tentativi, spesso velleitari, delle versioni cinematografiche (dove sono gli scenari grandiosi a generare il valore aggiunto rispetto alle tante *pièces* teatrali otto-novecentesche), alle riduzioni-rielaborazioni in stile pop, sino ai fortunati fumetti alla Disney. A fianco di questo filone si è mantenuto, nel corso del xx e all'inizio del xxi secolo, quello in cui possiamo inserire tutte le reinterpretazioni artistiche del poema dantesco (Dalì, Rauschenberg, Paladino, Mattotti…). E forse il filone più ricco è quello praticato da chi, con un corpo a corpo testuale, immerge l'irraggiungibile «originale» nella cultura contemporanea in tutti i suoi aspetti. In questa direzione, un esempio di alto livello è costituito, come si è detto, dalla versione dell'*Inferno* illustrata dall'artista inglese Tom Phillips e pubblicata nel 1983 e nel 1985 (Thames & Hudson, London).

Fra i tratti distintivi dell'elaborazione di Phillips è facile notare quelli che sono stati considerati postmodernisti, per esempio il riuso citazionistico di opere celebri, oggetti di culto, icone della società di massa ecc. I rapporti con il filone della pop art britannica sono indiscutibili, e tuttavia sarebbe limitativo soffermarsi solo su questa modalità dello stile di Phillips. Infatti, l'obiettivo è quello di realizzare un commento visuale che dia conto dello statuto della *Divina commedia* in quanto «House of Memory» («Casa della memoria»), ossia grandioso repertorio di caratteristiche umane perenni.

Il primo riadattamento significativo è già chiaro nel paratesto, visto che Dante

viene presentato in una posa che, come si è detto, dipende con evidenza dal celebre affresco di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio a Orvieto (ca. 1502). Al di là delle puntuali spiegazioni fornite dall'artista nelle cospicue note al suo testo, importa qui sottolineare che il ritratto individua una modalità ermeneutica: dato che il Dante che conosciamo è già distante secoli e secoli da quello autentico (ritratto nella miniatura), e persino rispetto a rappresentazioni ormai entrate nell'immaginario collettivo, come quella di Luca Signorelli, noi nuovi interpreti siamo autorizzati a rielaborare, aggiungere, ricreare.

Come tavola di apertura, prima dell'inizio del primo canto, si ha una pagina dai toni neri e verde cupo, nella quale si intravedono lettere che in effetti *sono* gli elementi costitutivi della tavola, perché coincidono con quelle che formano le parole di avvio del testo: «selva oscura». Visivamente e concretamente, la selva è creata con le sue stesse lettere, cosicché si genera un nesso indissolubile tra parola e immagine. Il filone del commento visuale di Phillips gioca appunto sul continuo contrappunto fra il testo antico, ma in versione moderna, e le immagini che vengono a esso accostate, secondo un ritmo specifico ma compatibile con la regolarità triadica dell'originale: per ogni canto vengono proposte quattro tavole, una in apertura e tre in rapporto a passi o episodi salienti. Assai di rado esse sono dedicate a singoli personaggi, e mai a quelli più impressi nella memoria collettiva: siamo agli antipodi delle scelte di Doré, ma siamo pure lontani dalla tradizione figurativa anglosassone, benché artisti come John Flaxman e soprattutto William Blake siano stati metabolizzati nella nuova versione.

A uno sguardo d'insieme, le immagini risultano in molti casi pienamente autonome, ma quasi mai prive di spessore culturale. Si va dal gioco con gli stereotipi della *visual culture*, per esempio nel canto dei giganti, il trentunesimo, dove compare un King Kong pronto a distruggere tanto una moderna New York con tutti i suoi grattacieli quanto, in primo piano, le torri di una città antica, San Gimignano. Questa tavola, senz'altro in linea con le tendenze della pop art, è peraltro bilanciata da quella immediatamente precedente, in cui l'ironia lascia decisamente il posto al trauma: un essere enorme e oscuro, dotato di uno dei primi microchip mai costruiti, è pronto a entrare in azione contro gli esseri umani (in basso, quasi inerti) ispirato da un sole nero (in alto a destra). Chi sono dunque i giganti per noi? I mostruosi esseri narrati dalla mitologia classica o questi che incarnano le paure contemporanee? Il problema riguarda, evidentemente, la teoria della ricezione delle opere letterarie di lunga durata, ossia i classici che restano vitali nonostante il passaggio del tempo.

Nel canto 34 le metamorfosi dei ladri vengono invece rievocate attraverso una mostruosa scomposizione-ricomposizione della statua del *Laocoonte*, trattata come un manufatto puramente grafico (creato non a partire da una foto dell'originale ma già da una sua prima rielaborazione), e ulteriormente «straniata» per essere collocata su uno sfondo azzurro del tutto innaturale. In questo caso, un mito assoluto dell'arte antica, ripreso nelle varie versioni storico-estetiche del Neoclassicismo e del Romanticismo a partire dal xviii secolo, serve come pura

icona per creare una sorta di ipermetamorfosi, quella dei corpi originariamente già contorti e distorti che vengono decomposti e rimontati come pezzi di una costruzione per bambini.

La prospettiva di una rinascita emerge dall'ultima tavola di Phillips, questa volta relativa all'intero poema, nella quale molte delle immagini già esibite vengono riproposte (almeno per qualche dettaglio) come in uno stemma araldico collocato sullo sfondo di un cielo stellato e sopra un libro dorato, aperto in basso, con alcune pagine che formano una parte di ruota o quasi dei raggi solari, con evidenti allusioni alla terzina finale del *Paradiso*.

Lo stesso Tom Phillips ha raccontato la fase preparatoria di *A tv Dante*, la versione video dei primi canti dell'*Inferno* diretta da Peter Greenaway per la bbc, terminata nel 1989 e andata in onda tra luglio e agosto del 1990. Trattandosi di un documentario, era necessario sia fornire la traccia narrativa del poema dantesco, sia una sorta di commento-spiegazione. La soluzione di Phillips e Greenaway fu quella di inserire un attore equivalente al poeta antico, che però risultasse modernamente credibile: il Dante incarnato da Robert Peck emerge dopo alcuni fotogrammi che propongono una data (quella dell'inizio del viaggio) e una macchina per ecografie computerizzate in funzione: implicitamente viene suggerito un *frame* narrativo, ovvero che il racconto sia legato a una sorta di analisi ospedaliera. Dante infatti rievoca il suo smarrimento, ma sullo sfondo di una realtà cittadina contemporanea, quasi che appunto si partisse dal presente per risalire, oniricamente, verso un passato indefinito. Il montaggio comincia a coinvolgere periodi storici diversi (si vedono spezzoni di filmati legati al fascismo e alla Seconda guerra mondiale, alla storia della Chiesa ecc.) e poi filmati naturalistici (la lonza, equiparata al ghepardo). Insomma, l'accostamento di elementi culturalmente vari e marcati, tipico della versione di Phillips, viene qui sostituito da quello di sequenze visive quanto mai eterogenee, riportate al racconto della voce narrante principale.

Anche singoli personaggi sono coinvolti, sia pure con una recitazione nient'affatto partecipativa e anzi straniata: esemplare il caso di Francesca, alias Suzan Crowley, la cui immagine non evoca in alcun modo la sensualità tipicamente romantica e tardoromantica di tante versioni otto-novecentesche del canto quinto. La sua recitazione è priva di qualunque enfasi, una sorta di referto giudiziario di un fatto accaduto ad altri, mentre la violenza della passione è segnalata per esempio dalla parola «Love», che si accende di vero fuoco in corrispondenza della celebre anafora di «Amor» nell'originale; inquietante poi il finale, quando la sola bocca di Francesca viene inquadrata e sembra quasi ingoiare alla fine lo spettatore e Dante stesso. In ogni caso, sebbene siano necessariamente coinvolti almeno i personaggi principali (per esempio Ciacco e Filippo Argenti), resta vero che prevalgono nettamente le scene di massa, con centinaia di corpi nudi travolti dalle loro pene, doppiate da quelle ricavate da frammenti di video storici. La storia dell'Aldilà in questo caso è intrisa di quella del mondo terreno.

Quanto alla versione teatrale dell'*Inferno* di Romeo Castellucci, messa in scena ad Avignone nel luglio del 2008 (e seguita da un *Purgatorio*, nonché da

installazioni che rievocano il *Paradiso*), si può parlare di una performance svolta dal nuovo io che manifesta subito la propria identità («Je m'appelle Romeo Castellucci») e viene poco dopo assalito da cani lupo furiosi, dovendo a lungo difendersi, mentre un abile acrobata sale su una facciata della *cour d'honneur* del Palais des papes, sino ad assumere la posizione dell'uomo vitruviano nel cerchio di un grande rosone. Anche da questa semplice descrizione si evince che lo sviluppo dell'*Inferno* di Castellucci trae la sua energia da elementi ricavati dall'originale (l'assalto della lupa) ma estrapolati in maniera metaforico-simbolica: il peccato delle passioni può trovare un bilanciamento nell'azione compiuta dall'acrobata, non voluta da enti superiori bensì solamente umana, in grado di stupirci senza essere trascendente. La rielaborazione di Castellucci è insomma analogica e simbolica e mira a ottenere un impatto emotivo-cognitivo equivalente a quello che il testo originario *dovrebbe* suscitare, ma proprio il processo allegorico più banale (le tre fiere sono tipi di peccato, Virgilio rappresenta la ragione ecc.) costituisce il primo ostacolo a comprendere l'effettiva disperazione del protagonista.

Nel corso della rappresentazione avignonese troviamo quindi molti nuclei di senso equivalenti a quelli dell'*Inferno* dantesco, non una mera trasposizione degli episodi, perché ogni evento scenico di Castellucci mira a ridare forza a una componente ormai sclerotizzata, oppure a tradurla in ambiti inediti, sempre con processi di tipo simbolico anziché allegorico. Per esempio, un pallone da basket, che passa di scena in scena, viene alla fine azzannato da una donna anziana, degradando quindi la tragica condizione eterna di Ugolino, ridotta a un gesto assurdo e nello stesso tempo degno corrispondente del tragico in una condizione addirittura «plastificata» come quella attuale.

E il finale produce l'ennesimo incontro-scontro con uno spunto dell'originale, le «stelle», che chiudono gli ultimi versi di tutte e tre le cantiche, tradotte nel francese «etoiles», con grandi lettere illuminate collocate sul Palais des papes, e progressivamente spente sino a mantenere solo la parola «toi» («tu» o «te» ancora in francese): essa impone allo spettatore di sentirsi coinvolto in quanto un «tu» che ha visto e introiettato la sequenza ormai terminata. Se in lui si sono ricreate, con forze appunto equivalenti a quelle dell'*Inferno* dantesco, la violenza, l'assurdità, per qualche aspetto la speranza, la nuova azione scenica è simbolicamente riuscita.

Dante-icona, nell'epoca della globalizzazione

La via allegorica di Phillips e Greenaway o quella simbolica di Castellucci impongono comunque di riflettere su come si riesce a rinnovare oggi l'impatto e l'effetto profondo che il poema poteva suscitare alla sua uscita. Più in generale, tra xx e xxi secolo prevalgono decisamente le rivisitazioni che si rivolgono a vari tipi di fruitori, pronti a immergersi in modi «liberi» nel testo di Dante, sentito ormai come una sorta di generatore di immagini prima ancora che di parole. Ecco quindi

il Dante in versione manga (1993-1994) del giapponese Go Nagai, nato nel 1945, il quale ha poi dichiarato che pure alcuni dei suoi personaggi più celebri, come Goldrake, dipendono da un'attenta lettura giovanile di una *Divina commedia* illustrata da Doré. Viceversa agli inizi del Duemila lo statunitense Sandow Birk (1962) propone rappresentazioni iperrealistiche che trasferiscono Inferno, Purgatorio e Paradiso in contesti californiani abbastanza riconoscibili, poi combinati con una traduzione in inglese moderno (2005). E ancora si possono ricordare l'album *Dante* del rapper francese Abd al-Malik, il videogame della Sony *Dante's Inferno* (2010), il film *Inferno* (2016) diretto da Ron Howard e tratto dal bestseller di Dan Brown (2013), *La camera di Dante*, nuovo romanzo di Matthew Pearl (2018) che prosegue la serie iniziata con il fortunatissimo *Il circolo Dante* (2003), un album dei rapper Claver Gold e Murubutu è intitolato *Infernvm* (2020) …

Fin qui arriva la ricezione attuale di Dante, che senz'altro troverà un nuovo importante sviluppo nelle celebrazioni del centenario del 2021 quando è anche previsto che si svolga, in tutta Italia e all'estero, un *Dantedì* (25 marzo) che ha già avuto una sorta di premessa virtuale nel 2020, in piena epoca di emergenza dovuta alla diffusione del coronavirus. Certo si terranno convegni e saranno realizzate nuove edizioni critiche o commentate della *Divina commedia* e di altre opere, che integreranno alcuni capitoli sinora fondamentali (come quelli scritti dalla scuola filologica legata alla Società Dantesca di Firenze); si prospettano anche novità sul versante digitale e ipermediale nel web per nuove riletture artistiche «virtuali». Ed entreranno in gioco pure gli algoritmi e l'intelligenza artificiale, grazie ai quali riusciremo forse ad affrontare con nuovi strumenti molte questioni interpretative e attributive, per stabilire se davvero un testo discusso è autentico o no.

Tuttavia si può affermare che, dopo la fase culminata nelle celebrazioni del precedente centenario (1965), non si è avuta una sintesi completa delle tante interpretazioni di Dante ormai disponibili: ognuna di quelle basate su attenti studi filologico-critici si è dimostrata insufficiente a spiegare le sfaccettature di un'intera produzione, e in particolare di un capolavoro assoluto che non vuole essere ricondotto a prospettive troppo vincolanti e rigide. Ma d'altra parte gli scrittori e gli artisti che hanno riletto soprattutto la *Divina commedia* ne hanno sottolineato componenti inedite, magari grazie alle trasposizioni di codice e addirittura di medium, peraltro senza aspirare a una lettura d'insieme. Risulta perciò attualmente difficile definire lo status di un autore che è diventato, nell'epoca della globalizzazione, una sorta di *icona* che si adatta a tanti riusi. Dobbiamo o possiamo accettare ogni reinterpretazione come un tassello significativo nella fortuna dantesca in ambito di *Weltliteratur* («letteratura mondiale»)? Oppure devono essere posti dei limiti, per esempio storici, esegetici, linguistici, in modo da non allontanarci completamente dall'intenzione dell'autore senza per questo puntare esclusivamente a una minuziosa quanto sempre lacunosa aderenza storica?

Due sono gli aspetti più recenti emersi fra le tante potenzialità dantesche. Il primo è quello della perfetta adattabilità del racconto del poema alle modalità

narrative attuali, come quelle sperimentate con risultati sempre più raffinati nelle serie televisive. La linearità del racconto non è così rigida da impedire di cogliere i tanti improvvisi colpi di scena, la presenza di moltissimi sottintesi (facilmente sviluppabili nelle storie complete dei personaggi), la voluta connessione di tanti dettagli ad altri precedenti e successivi: sono tutti aspetti molto più evidenti per i lettori di oggi, esperti in tecniche di montaggio anche molto ardite e veloci, che non per quelli del passato. Questi elementi risultano sufficienti a farci apprezzare un'opera comunque complessa, spesso densa di problematiche ormai inconsuete nei nostri tempi, radicata in un'epoca e in una cultura decisamente superate?

Per rispondere, cominciamo innanzitutto a notare che, dopo che nel corso dei secoli si sono succedute numerose interpretazioni d'insieme di Dante, restano inconciliati alcuni presupposti. Ci sono ancora molti che sottolineano la valenza teologica della *Divina commedia*, ultimo libro della Bibbia composto da chi si è ritenuto, almeno da un certo momento della sua vita, esecutore di una volontà divina e nuovo *scriba Dei*, profeta ispirato che traduce una visione effettivamente sperimentata. Più laicamente, tanti considerano il testo dantesco per lo più fittizio, frutto di un'arte al servizio della verità ma che non pretende di porsi come autentica sin dalla lettera. Posto in termini rigidi, il dilemma non risulta risolvibile e sono stati perciò avanzati vari tipi di assestamenti.

In effetti bisogna distinguere intanto un'*intentio auctoris* («intenzione dell'autore»), che si sostanzia in una vocazione superiore in tutti gli ambiti investiti dall'ispirazione letteraria (che siano quelli della *Vita nova* o delle *Egloghe* o del poema sacro): ma l'autore in carne e ossa non si stacca dalla dura realtà, come dimostrano le varie epistole. Questa tensione alla verità assoluta permea la *Divina commedia* e quindi, in prima battuta, essa va accolta come opera «vera nella lettera», che anzi modifica i suoi tratti stilistici, dalla *comedìa* alla *teodìa*, proprio per intercettare sempre meglio l'altezza dell'argomento e quindi la sua verità. Di fatto l'«intenzione dell'opera» è in primo luogo quella di esibire la sua stessa perfezione a ogni livello, ed è questo che ha spinto poi a trasformare la sua unità, dinamica, in uniformità monocorde, a presentarci non un Dante narratore-indagatore-mitografo (ovviamente, su basi dotte e teologiche) bensì un autentico teologo o profeta – o viceversa un consumato politico.

Il rischio è appunto questo: non si arriva a comprendere il dinamismo di tutta l'opera dantesca se si pretende di inchiodarla a una formula. Viceversa, Dante ha costruito un oggetto poetico, diverso da tutti i precedenti citabili (in primo luogo l'*Eneide*), fondendo biografia personale e cronaca recente, storia e interpretazione filosofico-teologica, tecnica retorica e abilità narrativa, conoscenza intellettuale e alta fantasia. La giusta «intenzione del lettore» dovrebbe essere quella di comprendere tutti questi aspetti contemporaneamente; essendo impossibile, dobbiamo accontentarci di sottolineare l'aspetto o gli aspetti che più ci colpiscono *nel nostro presente* per produrre interpretazioni che creino percorsi inediti, su fondamenta storico-filologiche ma non ottusamente conservatrici.

Qui torna a proposito la distinzione fra un atteggiamento molto rispettoso del

testo originale, che conduce a riesaminare i tanti problemi ancora irrisolti cercando nuovi indizi per un'interpretazione più convincente e completa (ora magari usando gli algoritmi), e uno che invece coglie spunti perenni, elementi sempre ritornanti, in opere di settecento o magari mille o quarantamila anni fa (come i disegni e i graffiti preistorici delle grotte e delle zone rupestri), sottolineando costanti trans-storiche. In effetti gli spunti creativi umani continuano a interessarci, in qualunque epoca e con qualunque mezzo siano stati realizzati, perché riescono a elaborare stilisticamente propensioni biologico-cognitive permanenti, dalla ritmicità alla capacità mimetica sino ai processi analogici e metaforici. Questi aspetti possono essere colti tuttora a un livello notevolissimo nella *Divina commedia* proprio per le sue caratteristiche complessive, l'ordine metrico e l'eversione lessicale, la metaforicità incentrata sulla fusione di ambiti sensoriali e mentali assai diversi, la capacità di risolvere visivamente e narrativamente concetti astratti e nello stesso tempo di rappresentare aspetti esprimibili solo attraverso ossimori o sinestesie, come nel caso del luogo-non luogo dell'Empireo e dell'avvicinamento progressivo a Dio.

Non si tratta quindi di trovare a ogni costo elementi «moderni» in Dante, anche se non sarebbe impossibile farlo, con le dovute cautele. Risultano però ancora più stimolanti gli elementi che vengono messi in gioco nella *Divina commedia* assai maggiormente che in tante altre opere, magari di altissimo valore, dalla fantasia che deve spaziare sino al mostruoso o al sublime, all'esattezza filosofica e matematica, alla varietà stilistica. Certo, il capolavoro di Dante è intraducibile nella sua interezza, ma si presta a numerose «equivalenze», e risulta perciò attivo anche quando viene riambientato in paesaggi ipermoderni o postatomici, nei Lager e nei ghetti, nell'Irlanda del Nord di Seamus Heaney, martoriata dalle faide e in cerca di un riscatto (del premio Nobel irlandese, traduttore di Dante, è da vedere soprattutto la raccolta *Station Island*, 1984); oppure, come già ricordato, nei Caraibi di Derek Walcott, o nel Giappone di Kenzaburō Ōe, o negli Stati Uniti di Sandow Birk…

Queste reinterpretazioni ci confermano comunque un dato importante: la dimensione del poema dantesco, che resiste persino in tempi e in lingue molto lontani dall'origine, è quella squisitamente narrativa: la forza del racconto è percepita al di là degli aspetti allegorici o delle complessità esegetiche, e genera un'accettazione fiduciosa persino degli aspetti in cui realtà e immaginario si fondono indissolubilmente, come avviene nei grandi romanzi moderni.

Sono tanti quindi gli stimoli che possono venirci ancora dalla *Divina commedia*: non a caso parecchi scienziati si avvicinano alla sua grandiosa costruzione e vi trovano *problemi* simili ai tanti ancora da affrontare (spazi non euclidei, tempi che si modificano, entità diverse che si ibridano e si rigenerano…). Dante richiede un'immersione completa nel suo universo, che è «possibile» e continuamente «ripensabile», a seconda del nostro paradigma mentale e della nostra cultura. Il suo realismo non è ristretto ma, come è tipico di chi ha una fede forte in un Altro, giunge a comprendere pure gli aspetti interiori, nel suo caso visioni a forte caratura biblica e apocalittica. Se verrà mai scritta una nuova opera universale come il

capolavoro dantesco, dovrà riuscire a rappresentare tutti quegli stati che sono adesso alla base della nostra concezione del mondo, da quelli noti a quelli inconsci e addirittura oscuri: e forse occorrerà un'opera d'arte integralmente multimediale sin dalla sua ideazione creativa.

In effetti, potranno essere le elaborazioni di una «realtà aumentata», cioè più ricca di sfaccettature rispetto a quelle che percepiamo con i nostri sensi, a poter fornire nuovi stimoli per interpretare un testo che, a suo modo, già proponeva una «realtà integrata», dalla selva oscura, luogo puramente allegorico, sino all'Empireo, interamente creato dalla mente dell'autore ma perfettamente reale nella sua narrazione.

Per tornare al nostro inizio, di sicuro uno degli aspetti più attuali di Dante è quello della sua varietà incessante: per parafrasare le sue parole, la *Divina commedia* è un mare di essere ed esseri che, verso dopo verso, terzina dopo terzina, canto dopo canto, raggiunge un ordine nell'Ordine supremo. E poi, penetrata nelle menti dei lettori, ricomincia ad agire, pronta a fornire nuove idee per rappresentare ogni altra realtà che per noi, adesso, costituisce l'Universo.

Bibliografia essenziale

Per le citazioni, si è fatto riferimento all'edizione delle *Opere*, diretta da Marco Santagata, Mondadori, Milano 2011-2014, ora disponibile anche in singoli volumi economici. La numerazione dei capitoli della *Vita nova* è però quella canonica fissata da Michele Barbi, mentre la traduzione delle *Epistole* è quella di Arsenio Frugoni.

L'edizione critica del poema è stata fissata da Giorgio Petrocchi per l'Edizione Nazionale della Società Dantesca, ed è stata più volte revisionata (l'ultima edizione è stata pubblicata da Le Lettere, Firenze 1994). Il testo è stato però molto discusso negli ultimi decenni, in particolare da Federico Sanguineti e ora da Paolo Trovato, che ne sta predisponendo uno nuovo, come anche Giorgio Inglese, che ha già revisionato il testo Petrocchi nel suo commento alle tre cantiche, edito da Carocci di Roma tra il 2007 e il 2016.

Ulteriori commenti e materiali biografici sono disponibili nella necod, edizione promossa dal Centro Pio Rajna e pubblicata dalla casa editrice Salerno di Roma.

Per la biografia, si possono segnalare due modelli molto diversi, quello ampio e ricostruttivo (si veda Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori, Milano 2012), e quello selettivo e sintetico (impiegato da Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Carocci, Roma 2015). Ma altre sono disponibili, da quelle di Michele Barbi e di Giorgio Petrocchi, a quelle in corso di elaborazione di Giuseppe Indizio e di Alessandro Barbero, mentre molti singoli approfondimenti sono stati proposti in volumi e saggi di Umberto Carpi, Emilio Pasquini, Mirko Tavoni e altri.

Le grandi interpretazioni novecentesche (in particolare di E. Auerbach, Ch. S. Singleton e G. Contini) sono state integrate da studi specifici o affondi importanti, come quelli di M. Barbi, E.R. Curtius, É. Gilson, B. Nardi ecc. Per una storia della critica dantesca sino ai tempi recenti si può rinviare a S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, La Scuola, Brescia 2012.

Molti contributi specialistici sono disponibili su grandi repertori online, per esempio il sito www.academia.edu; per una bibliografia completa e ricchi materiali di consultazione si può visitare il sito della Società Dantesca Italiana,

www.dantesca.org. Ancora molto utili le voci dell'*Enciclopedia Dantesca* (1970-1978), disponibili anche sul sito http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca. Per materiali didattici e aggiornamenti sugli eventi danteschi, si possono vedere il sito della Società Dante Alighieri, www.ladante.it (di cui si segnala il grande video di tutto il poema *In viaggio con Dante*, per la regia di L. Lambertini, e le varie *Pillole della Dante*), e quello del Gruppo Dante dell'Associazione degli italianisti (adi), www.dantenoi.it. Per ricerche informatiche, si può consultare il portale www.perunaenciclopediadantescadigitale.eu, che sarà integrato con altre funzionalità (si veda hdn.dantenetwork.it).

Un'ampia bibliografia, con la discussione delle questioni sintetizzate in questo volume, si trova in A. Casadei, *Dante oltre la Commedia* (il Mulino, Bologna 2013) e *Dante. Altri accertamenti e punti critici* (FrancoAngeli, Milano 2019; un altro volume, *Dante oltre l'allegoria*, è previsto per il 2021, Longo, Ravenna). Tra i contributi recenti, su alcuni degli argomenti trattati si possono vedere: E. Brilli, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Carocci, Roma 2012; G. Ledda, *Leggere la Commedia*, il Mulino, Bologna 2016 (con altra bibliografia); L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2018; G. Sangirardi e J.-M. Fritz (a cura di), *Dantesque. Sur les traces du modèle*, Garnier, Paris 2019; A. Cottignoli e S. Nobili (a cura di), *Dante e Ravenna*, Longo, Ravenna 2019; Aa.Vv., *Nuove inchieste sull'Epistola a Cangrande*, Pisa University Press, Pisa 2020 (con applicazioni di algoritmi nell'analisi di questo testo e anche di una presunta quattordicesima epistola dantesca); R. Rea e J. Steinberg (a cura di), *Dante*, Carocci, Roma 2020.

Numerosi anche i siti ricchi di specifici materiali danteschi oppure complementari: in particolare, si segnala quello con tutti i principali commenti danteschi (dante.dartmouth.edu), quello con mappe interattive sulla geografia dantesca (mappingdante.com), quello sulle versioni cinematografiche e i video (danteeilcinema.com/sito/), quello su Dante e la cultura pop (research.bowdoin.edu/dante-today/). Infine, molte delle immagini e delle illustrazioni di Tom Phillips sono reperibili attraverso il suo sito (http://www.tomphillips.co.uk/works/artists-books/item/5287-dantes-inferno).

Appendice
Cronologia delle opere dantesche

Per utilità del lettore, vengono qui riassunte le date sicure e quelle probabili delle opere dantesche. In molti casi, si deve ricorrere alle ipotesi più economiche sulla base dei pochissimi dati disponibili e delle analisi critiche dei testi. Le indicazioni tengono conto della bibliografia più recente e rispecchiano quanto ricostruito nei capitoli di questo volume.

1283: sonetto *A ciascun'alma presa…* (ascritto a questo anno sulla base di quanto affermato da Dante stesso nella *Vita nova*, capitolo 3).

1284-1291: a questo periodo vengono assegnati molti componimenti, inclusi o meno nel libello della *Vita nova*, eventualmente con varianti; tra quelli non inclusi, da segnalare il sonetto *Non mi poriano già mai…*, che certificherebbe un soggiorno bolognese anteriore al 1287, vari sonetti indirizzati a Guido Cavalcanti o altri poeti, e le canzoni *Lo doloroso amor…* e *E' m'incresce di me…*, che testimoniano un rapporto con la Beatrice ancora contrastato e cupo; se fossero di Dante, dovrebbero risalire a questi anni (o poco più avanti) anche *Il Fiore* e il *Detto d'Amore*, sulla cui autenticità però sussistono ormai molti e fondati dubbi.

1292-1293: data più probabile per la stesura della *Vita nova* (secondo altri: 1293-1295).

1293-1300: molti i testi ascritti (sempre con oscillazioni) a questo periodo. Del 1293 circa, e comunque prima del 1296, sono probabilmente (se autentici) i sonetti della tenzone con Forese Donati. Del 1294 circa alcune nuove canzoni dalla forte impronta filosofica, come *Voi che 'ntendendo…* o *Amor che nella mente…* poi confluite nel *Convivio*. Del 1295 circa alcune canzoni di argomento morale, come *Le dolci rime…* (sulla nobiltà) e *Poscia ch'amor…* (sulla leggiadria). Della fine del 1296 dovrebbe essere la canzone *Io son venuto…*, con cui ha inizio o è ormai avviata la stesura dei componimenti dedicati alla donna-Petra. Ancora tra il 1293 e

il 1300 Dante scrive altre canzoni filosofiche come *Amor che movi…*, componimenti per una donna «pargoletta» (forse identificabile con una delle altre diverse da Beatrice, secondo alcuni la stessa Petra), testi inviati a precisi destinatari (come Cino da Pistoia), e probabilmente altro ancora.

1300-1301: proprio in questi anni secondo testimonianze riportate da Boccaccio, molto discusse ma non prive di riscontri, Dante avrebbe iniziato la stesura della futura *Divina commedia*, per almeno quattro canti (l'ipotesi che fossero sette produce molte controindicazioni); non ha invece fondamento la notizia che la prima stesura, almeno dell'inizio, fosse in latino.

1302-1303: poco dopo la condanna all'esilio (10 marzo 1302), Dante inizia la stesura di nuove canzoni, come *Tre donne…* (dedicata alla giustizia, e forse ritoccata ancora nel 1304, con un'implicita richiesta di perdono), nonché di epistole in latino (la terza, inviata a Cino da Pistoia, precedeva il sonetto *Io sono stato…*, all'incirca nel 1303).

1304-1305: in questo periodo, tra Verona e Bologna, comincia a scrivere il *Convivio*, che viene poi proseguito probabilmente sino a buona parte del 1307 in Lunigiana, prima di essere definitivamente abbandonato al quarto trattato (o libro) di quindici previsti. In una data ravvicinata a quella del *Convivio*, probabilmente a Bologna, inizia anche il *De vulgari eloquentia*, lasciato interrotto forse già nel 1306.

1306-1308: in questo periodo, oltre a soggiornare di sicuro e piuttosto a lungo presso le corti dei signori Malaspina in Lunigiana, tiene corrispondenze con altri poeti (come Cino da Pistoia) e scrive o riadatta la canzone *Amor, da che convien…* (cosiddetta «montanina»), inviata a un Malaspina assieme alla quarta epistola scritta durante un soggiorno in Casentino (1307). Secondo alcuni studiosi, avrebbe in questo periodo raccolto quindici sue canzoni in una sorta di libro autonomo: ma si tratta di un'ipotesi ancora molto discussa.

In questi anni potrebbe aver riavuto da Firenze i primi canti del poema, ormai divulgati, e avrebbe deciso di riprenderli in mano dopo l'abbandono del *Convivio*; di certo, dopo il 1307 Dante si dedica per un lungo periodo quasi esclusivamente alla *Divina commedia*.

1309-1312: mentre la scrittura del poema avanza, viene eletto candidato imperatore Enrico vii di Lussemburgo, e già nell'autunno del 1310 Dante scrive un'epistola che lo saluta come possibile restauratore della giustizia in Italia; poco dopo potrebbe aver iniziato a stendere un trattato filosofico-giuridico sulla distinzione del potere temporale da quello spirituale, intitolato *Monarchia*, proseguito probabilmente sino al 1312 (se non al 1313; altri pensano che quest'opera risalga

agli ultimi anni della vita di Dante, ma il testo si attaglia solo al periodo in cui un nuovo imperatore doveva stabilire una chiara divisione dei poteri rispetto al papa); di fronte alle tante difficoltà incontrate da Enrico, Dante interviene con due epistole, una ai fiorentini (31 marzo 1311) e una allo stesso candidato imperatore (17 aprile 1311).

1313-1314: dopo il voltafaccia del papa Clemente v e le dichiarazioni di aperta ostilità del re di Francia Filippo il Bello e di vari governanti italiani, Enrico vii si trova sempre più in difficoltà; molto probabilmente, prima della sua morte (24 agosto 1313) Dante completa e diffonde l'*Inferno* e il *Purgatorio*, nel cui canto finale si parla in maniera allegorica dell'auspicata vittoria di un «erede dell'Impero» contro i suoi nemici (e l'ipotesi più probabile è che si faccia allusione appunto alle lotte tra Enrico, il papa e il re di Francia); dopo la morte del suo unico imperatore, Dante cerca di far sentire la sua voce durante il conclave per l'elezione del successore di Clemente v (morto il 20 aprile 1314) e scrive un'epistola ai cardinali italiani riuniti a Carpentras nella primavera-estate del 1314; dal 1313 si hanno comunque indizi e prove sicure della diffusione delle prime due cantiche.

1315-1320: in questo periodo Dante riprende a scrivere il poema, probabilmente dopo una fase di preparazione per affrontare adeguatamente la cantica più complessa, il *Paradiso*; soggiorna in vari luoghi, tra cui Verona (presso Cangrande della Scala), probabilmente tra il 1316 e il 1318; poi a Ravenna, forse a partire dalla seconda metà del 1318; mentre continua a elaborare l'ultima cantica, entra anche in corrispondenza (ca. 1319-1321) con il maestro di retorica Giovanni del Virgilio, il quale, attivo a Bologna da dove invia al poeta un'epistola in versi latini, vorrebbe convincerlo a comporre un poema epico, lasciando da parte il volgare: Dante risponde con un'egloga dialogata alla maniera di Virgilio (primavera 1320), nella quale afferma che completerà il suo poema e otterrà grazie a esso persino la laurea poetica; a un'ulteriore egloga di Giovanni, Dante risponderà solo nell'estate del 1321, annunciando di aver concluso il poema; non sembrano autentiche altre opere ascritte a questo periodo, come le cosiddette *Epistola a Cangrande* e *Questio de aqua et terra* (che sarebbe stata discussa a Verona il 20 gennaio 1320, ma invece risale verosimilmente agli anni cinquanta-sessanta del Trecento).

1321: pochi mesi prima della morte Dante termina il suo poema sacro, di cui probabilmente non riuscì a divulgare il *Paradiso* se non nella cerchia di Ravenna; dopo il 13-14 settembre 1321 sono i figli, in primo luogo Iacopo e poi Pietro, a diffondere l'intera opera, dapprima a Bologna (dove la *Divina commedia* viene copiata e commentata sin dagli anni venti) e in seguito a Firenze e in molte altre città; numerosi testi danteschi (come il *Convivio*, la *Monarchia*, il *De vulgari eloquentia*, le *Egloghe* ecc.) vennero divulgati postumi e spesso in modo precario (la *Monarchia* fu persino condannata al rogo nel 1329 per presunte affermazioni

eretiche); sul testo definitivo della *Divina commedia* è tuttora in corso un dibattito tra gli specialisti, che porterà a nuove edizioni critiche.

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare ai tanti con cui ho condiviso la stesura di questo testo: dai colleghi del «Gruppo Dante» dell'Associazione degli italianisti ai dantisti di Academia.edu; da Ida Campeggiani a Paolo Gervasi, da Giuseppe Indizio a Damiano Scaramella; dagli amici di Forlì, Pisa, Ravenna, di Lucchesia, Lunigiana e Versilia, ai docenti di tutta Italia con cui mi sono collegato, almeno in video o in audio, durante il *Dantedì* del 25 marzo 2020 e con cui continueremo a condividere un cammino dantesco. Una dedica speciale a Matilde, Monica e Secondo.